

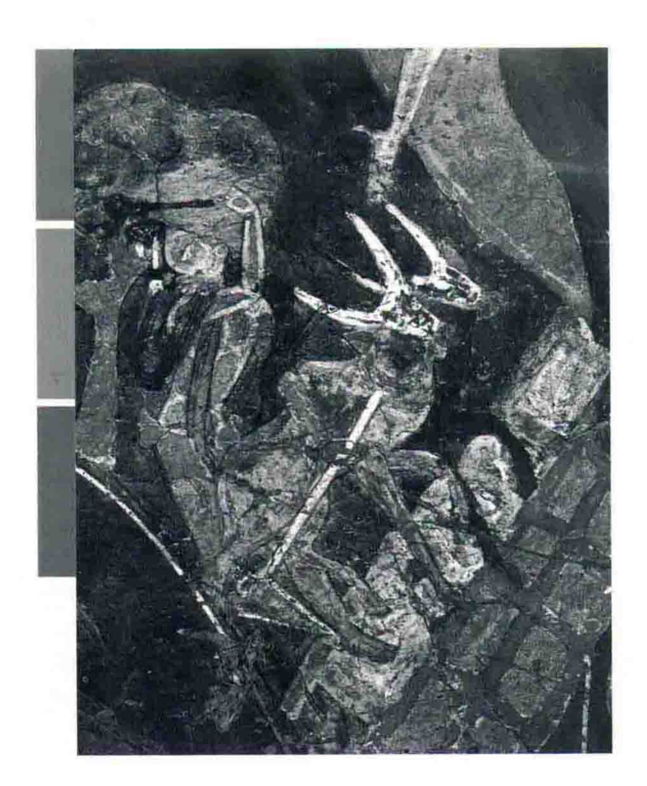
壁画艺术卷

XINJIANGYISHUYANJIU

新疆艺术研究

（第一辑）

新疆壁画中的民俗文化



周菁葆　孙大卫◎著

新疆美术摄影出版社

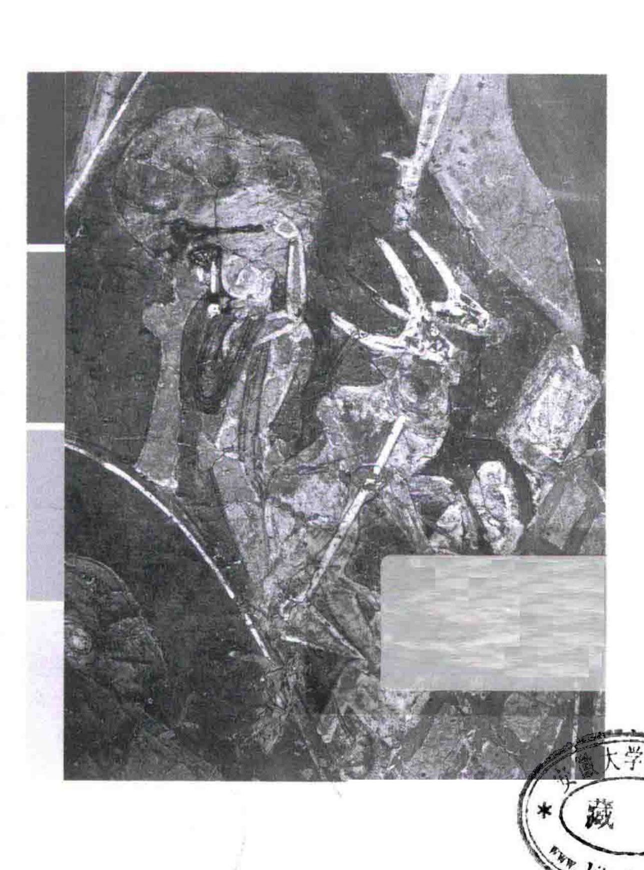


XINJIANGYISHUYANJIU

壁画艺术卷

（第一辑）

新疆壁画中的民俗文化



周菁葆 孙大卫◎著

新疆美术摄影出版社

图书在版编目（CIP）数据

新疆壁画中的民俗文化 / 周菁葆, 孙大卫著. -- 乌鲁木齐 : 新疆美术摄影出版社, 2013.11
（新疆艺术研究 . 第1辑 . 壁画艺术卷）
ISBN 978-7-5469-4624-5

Ⅰ. ①新… Ⅱ. ①周… ②孙… Ⅲ. ①壁画—风俗习惯—美术考古—新疆 Ⅳ. ①K879.41

中国版本图书馆CIP数据核字（2013）第259410号

责 任 编 辑：孙　敏
书 籍 设 计：文　昊　党　红
版 式 设 计：新疆卓悦视界

新疆艺术研究（第一辑）·壁画艺术卷

本册书名	新疆壁画中的民俗文化
作　　者	周菁葆　孙大卫
出版发行	新疆美术摄影出版社 （乌鲁木齐市经济技术开发区科技园路5号）
总 经 销	新华书店
印　　刷	北京新华印刷有限公司
开　　本	787 毫米 × 1092 毫米1/16
印　　张	10
字　　数	16 千字　118图
版　　次	2013 年12 月第1 版
印　　次	2013 年12 月第1 次印刷
印　　数	1-1000
书　　号	ISBN 978-7-5469-4624-5
定　　价	88.00 元

前　言

中国新疆石窟不仅有独特的题材和丰富的内容，而且其艺术水准也非常高。然而，国内外许多人对此并不十分了解，甚至学术界在论述中国“四大石窟”时也没有提及新疆石窟。佛教从印度先传入西域，再传入中原，如果不了解新疆石窟艺术，对于中国佛教文化的了解也不完整。

新疆石窟是伴随着佛教的传入而产生的。于阗传入佛教大概在公元前二世纪以后，西域信奉佛教的年代可以定为公元前二世纪至公元前一世纪之间，到公元前一世纪末大月氏已向中原传入佛教了。印度佛教从公元前三世纪阿育王开始向全国扩张，经历一个世纪后，东逾葱岭传入西域。新疆石窟的开凿始于公元二世纪末，比敦煌石窟的开凿要早。无论在石窟建筑、塑像和壁画上，在建筑、塑像与壁画的有机组合上，新疆石窟都显示出特有的时代风貌和地域特点。

新疆石窟规模恢弘，现存石窟遗址共有14处，660多个洞窟，主要分布在南疆的库车、拜城县境内和东疆的吐鲁番一带。

新疆石窟艺术自公元四世纪以后进入繁荣期，一直到公元十四世纪，由于伊斯兰教取代了佛教而开始衰退。这些灿若星辰的古代石窟群落，可以划分为龟兹石窟群和高昌石窟群。

在以往关于新疆石窟的研究著作中，论述基本上是遵循佛教内容而展开的。如：佛本生故事、佛传故事、因缘故事等。“本生”是巴利文Jataka的意译，音译为“陀伽”，意思是释迦牟尼如来佛前生的故事。古代印度相信轮回转生，一个动物，既然降生，必有所为，或善或恶，不出两途。有因必有果，这就决定了它们转生的好坏，如此轮回，永无止息。释迦牟尼在成佛以前只是一个菩萨，必须经过无

数次的转生才能成佛，因此就产生了所谓的佛本生故事。佛教常以事物间相互的关系来说明它们产生和变化的现象，其中事物产生或毁灭的主要条件叫做因，辅助条件叫做缘，合称因缘，因此就有了因缘故事。佛传故事又叫做佛本行故事，是释迦牟尼一生中各阶段形象的表述，一般讲他诞生以后王太子的生活，放弃太子身份而出家修道，成为所谓等正觉佛后的教化事迹，直至去世前后的生平事迹。

本书突破了以往研究新疆壁画的分类方法，从社会与艺术的角度，将壁画类别分为供养人像、乐舞艺术、动物形象、人体艺术、服饰艺术、民俗文化和装饰图案等七大类，每类自成一卷，分别加以介绍。读者可在欣赏新疆石窟壁画艺术的同时了解佛教文化，而不会让繁复的佛教经典影响读者对壁画艺术的欣赏。宗教本是利用艺术来为其服务的，但结果却出乎意料，人们为壁画作者精湛的技艺所折服，对佛教内容的关注倒在其次了。

新疆石窟壁画真实地再现了当时的社会历史面貌，为人们了解古代西域人民的生活提供了第一手资料。新疆壁画艺术的博大精深，令观者流连忘返。

目　录

概述…………………………………………………………………………… 1
一、佛教故事画中的民俗文化………………………………………………… 1
　　回鹘王与王妃供养像 ……………………………………………… 2
　　本生故事 …………………………………………………………… 4
　　本生故事 …………………………………………………………… 7
　　锄地图 ……………………………………………………………… 8
二、供养人画中的民俗文化…………………………………………………… 9
　　耕牛图 ……………………………………………………………… 10
　　贵人袭击图 ………………………………………………………… 12
　　地面画 ……………………………………………………………… 14
　　地面画局部 ………………………………………………………… 16
　　毗沙门天 …………………………………………………………… 18
　　本行经变图中的建筑 ……………………………………………… 20
　　涅磐经变・婆罗门奏乐 …………………………………………… 22
　　回鹘供养人 ………………………………………………………… 24
　　因缘故事 …………………………………………………………… 26
三、壁画中服饰的民俗特征…………………………………………………… 27
　　须阇提本生 ………………………………………………………… 28
　　比丘像 ……………………………………………………………… 30
　　比丘像 ……………………………………………………………… 32
　　本行经变图中的建筑 ……………………………………………… 34
　　塔局部 ……………………………………………………………… 35
　　游泳者 ……………………………………………………………… 36
　　女供养人像 ………………………………………………………… 38

供养人 …………………………………………………… 40
八王纷争舍利图局部 ………………………………………… 43
八王纷争舍利图 …………………………………………… 44
龟兹王托提卡及王后 ………………………………………… 46
龟兹王托提卡及王后局部 …………………………………… 48
回鹘王候家族群像 ………………………………………… 50
回鹘王候家族群像局部 ……………………………………… 52
回鹘王候家族群像局部 ……………………………………… 54
佛说法图 …………………………………………………… 56
回鹘供养人 ………………………………………………… 58
佛传图 ……………………………………………………… 60
佛传图局部……………………………………………………… 61
倒立者 ……………………………………………………… 62
龟兹供养人 ………………………………………………… 63
供养人 ……………………………………………………… 64
童子戏水图 ………………………………………………… 66
四、壁画中的民俗人物造型………………………………………… 67
六屏式鉴诫画 ……………………………………………… 68
五、壁画中的菱形格装饰…………………………………………… 69
六屏式鉴诫画局部 …………………………………………… 70
六屏式鉴诫画局部 …………………………………………… 72
庄园生活图 ………………………………………………… 74
庄园生活图局部 …………………………………………… 74
庄园生活图局部 …………………………………………… 76
供养人 ……………………………………………………… 78
因缘故事 …………………………………………………… 80
龟兹王后供养像 …………………………………………… 81
供养人 ……………………………………………………… 82
饲牛图 ……………………………………………………… 83
饲牛图局部 ………………………………………………… 84

供养人像 …… 86
举哀图局部 …… 87
童子 …… 88
王者出行图局部 …… 89
王者出行图 …… 90
王者出行图局部 …… 92
回鹘高昌王供养像 …… 93
回鹘供养人 …… 94
供养人 …… 96
供养人 …… 98
回鹘亦都护供养像 …… 99
本生故事 …… 100
供养人 …… 102
童子像 …… 103
龟兹供养人 …… 104
龟兹供养人 …… 105
长者家婢以栴檀香涂佛足缘 …… 106
八王争舍利局部 …… 107
未生怨局部 …… 108
供养人 …… 110
供养人 …… 111
供养人 …… 112
供养人 …… 113
举哀圣众 …… 114
供养人像 …… 116
供养人像 …… 117
供养人像 …… 118
供养人像 …… 119
供养人像 …… 120
供养人像 …… 121

举哀图 …… 122
高昌回鹘王后供养像 …… 123
高昌回鹘王后供养像 …… 124
高昌回鹘王供养像局部 …… 125
高昌回鹘王供养像 …… 126
狩猎图 …… 128
本行经变局部 …… 130
本行经变局部 …… 131
本行经变局部 …… 132
本行经变局部 …… 133
摩尼教徒 …… 134
景教壁画 …… 136
回鹘王子 …… 138
景教徒 …… 139
摩尼教徒 …… 140
誓愿图 …… 141
摩尼教壁画 …… 142
蒙古供养人 …… 144
龙图 …… 145
龙图局部 …… 146
三男供养人 …… 148
龟兹供养人 …… 150
供养比丘 …… 151
剃度守受戒 …… 152



概　述

新疆壁画中拥有数量巨大的佛教故事，故事壁画反映的是佛教的教义、佛国世界的种种情貌。但作为外来文化的佛教，必然要与本地文化相结合，否则难以生存。随着历史的发展，本土的民俗文化逐步对佛教艺术产生改造的作用，大量西域的民俗文化因素进入故事壁画，形成了新疆壁画特色的新型佛教艺术。

一、佛教故事画中的民俗文化

龟兹石窟中有很多本生故事画，它的内容都是属于抒发佛教教义的，但是人物的形象、背景、器具等则又来自人间。如“啖子商莫”本生故事画中，商莫裸露上身，正拿着一个陶罐在小河边汲水。他的背后有一匹正在奔驰着的马，马上骑着一个张弓欲射的人。商莫持陶罐在小河中汲水的形象甚至在今天的新疆农村中尚可见到。

又如“大意抒海”本生故事中，大意裸露双腿站在急流飞漩的大水中。他手里拿着一只陶钵，正在舀水。大意赤裸上身，把裙裤塞在腰间，使双腿大部分裸露出来。这是一个过激流的

人的真实形象。他手中拿着的钵，也是现在新疆农村中常见之物。

在“龟救商客被杀”本生故事中，波罗奈国有一商主，名为不识恩，与诸商客入海取宝，遇罗刹鬼，船不能行，呼天抢地，祈求神佑。海中有一大龟，背广一里，闻呼救声，心生慈悯，前来载负众人出海。商主不识恩却恩将仇报，将困





乏的龟宰杀吃了，不识恩很快受到惩罚，当夜便遭群象袭杀。画面多作海中跃出一龟，背负三或五个身着龟兹装的人。这些龟兹服装与现代新疆民间服饰几乎一样。

在“萨薄燃臂引路”本生故事中，有五百商客行至黑暗的大山谷中不能前进。诸商客恐盗贼劫物，慌乱不堪。商主萨缚以白毡缠绕两臂，浇上酥

回鹘王与王妃供养像

柏孜克里克第24窟。画面中部圆型为法轮，左右各有一对公母鹿在法轮旁听法，法轮上部左右为腾空夜叉，回鹘王与王妃在鹿的左右。画面构思巧妙，线条简洁。





油，燃着当炬为诸商客引路。经七天七夜，才出此谷，诸商客喜不自胜，感戴其恩。画面多作萨薄高举燃烧的两臂在前引路，后随龟兹装的商客及载物的驼驴。这位燃臂引路的萨薄正是古代龟兹人，此故事歌颂了古代西域人舍身救人的高贵品质。

本生故事是叙述佛陀前世的种种业绩的。除了佛前世为国王、太子时的装束仍有印度特征外，其他人物大多为龟兹本土人物形象。特别是商人，完全是活跃在丝绸之路上的西域或龟兹商人的模样。如“马璧龙王救商客”、“马王救商客出海”等本生故事，其中的商人都是身穿西域的“胡服”，戴毡帽，蹬皮靴，扎腰带，赶着骆驼或毛驴，与印度古代商人形象完全不同。采用西域商人的造型，无疑可以让人们从熟悉的形象里得到佛教教义的启示，同时这也是丝绸之路繁荣的真实反映。

龟兹石窟中还有很多因缘故事画，它的内容也都是属于抒发佛教教义的，但是，人物的形象、动作恰似来自人间的一幅幅写生画。如克孜尔石窟224号窟拱形顶的因缘故事中，有一幅画出一佛，佛的身旁站着一个赤裸上身、皮肤黝黑、着蓝色短裙、戴着有沿高帽的人，手持着一只碗，碗里正冒着热气；也有一幅也画出一佛，佛的身旁坐着一个赤裸上身、皮肤洁白、着蓝色短裙的人，双手执着一卷纸；另有一幅也画出一佛，佛的身旁站着一个头戴尖顶帽的人，双手执一腰鼓，正在击拍；还有一幅也画出一佛，佛的身旁站着一个人，一手高举，拿着一把刷子，正在为佛清扫尘土。这些壁画虽然描绘的是宗教上的故事，但其艺术形象和艺术灵感恰来自人间的现实生活。

克孜尔石窟175号窟有一幅《五趣轮回图》，其中有三个画面值得引起我们的重视。一个画面是这

本生故事（左）
克孜尔第17窟。

样的：一个农民，上身赤裸，手拿着一根棒子，正在驱赶着二牛抬杠，耕犁着土地。犁铧着石绿色，表示为一种铁器，土地则绘成畦形方块。又一个画面是这样的：两个头戴毡帽、赤裸上身的农民，正挥舞着一种宽刃的铁锄在刨地，与新疆目前使用的坎土曼形制完全一样；再一个画面是这样的：两个陶匠席地而坐。一个正在烧制一只陶罐，旁边放着几个已经制成的同类陶罐，这类陶罐有三个耳朵，高颈，鼓腰；另一个则正在制作陶坯。在许多介绍克孜尔石窟的文章中，前两个画面往往被称作《耕作图》，后一个画面则被称作《制陶图》。它们确实是极其真实地描绘了当时龟兹社会中的农业生活和手工业生产的情况，是十分珍贵的历史图卷。

本生、因缘、佛传故事中的妇女也是龟兹的民俗形象，如本生故事的"跋摩竭提施乳"，因缘故事的"女人误系小儿入井"、"鬼子母失子"、"摩那祇女谤佛"、"须摩提女请佛"，佛传故事的"降魔成道"的地神等，都采用了龟兹妇女的装束。"贫女难陀以灯供养"中的贫女，穿着简朴素雅，是龟兹的民俗形象的真实写照。有的洞窟向佛涅槃供养的女性也穿龟兹世俗女装；有的克孜尔石窟壁画出现女性裸体，这是故事内容所决定的，是依据外来"粉本"绘制的。佛教初传龟兹，受印度裸体艺术影响是必然的。但随着佛教在本地的传播，本土民俗文化的逐渐渗入，一些完全裸体的形象已不适应木土的生活习惯和审美情趣，本土妇女形象和装束进入壁画是顺理成章的结果。

本生故事（右）
克孜尔第17窟。







二、供养人画中的民俗文化

供养人，即施主，专指那些向佛教寺院布施财物的信徒。关于西域地区的佛教供养人，首先让人想到的是西域各国的国王。玄奘《大唐西域记》迦毕试条中记“河西蕃维畏威送质”于迦腻色迦王，而这位质子就是后来的疏勒王臣盘。臣盘“其后得还本国，心存故居，虽阻山川，不替供养”。这大概是西域有记录的最早的国王供养人。在高昌王国之前，有《凉王且渠安周造祠碑》，它记录了首次在吐鲁番建立的独立于河西的地方割据政权沮渠氏的一次造祠活动。无论是高昌还是龟兹石窟，绝大多数是由供养人出资兴建的。在一些洞窟内，我们常可见到供养人像，早期的供养人像较小，常绘在墙边不起眼处，作跪姿。后来，供养人像逐渐变大，所处位置也移至主室前壁两侧及左右甬道两侧壁，一些身份较高的供养人甚至绘进了“说法图”。

在龟兹石窟壁画中，主要是龟兹供养人的画像，数量甚多。如克孜尔石窟第104号窟左甬道左壁和右甬道右壁俱画龟兹供养人像。他们身著翻领、折襟、窄袖长袍，腰束衣带，都披发垂项，有的手上托着一只盛满食物的碗，有的手持一枝荷花，脸形有扁圆、长圆、圆形三种，眉毛高挑，眼睛浑圆，嘴微微张开。克孜尔石窟新1号窟左甬道左壁也残留有一躯龟兹供养人像，他身穿翻领、折襟、镶边、窄袖的长袍，头发用锦巾包扎，颈后飘着头巾，腰束衣带，腰间左右各挂一宝剑和匕首。他一手按住宝剑，一手托着一盏燃着的灯，身后是天雨

锄地图（左）

克孜尔第175窟。图中两人使用的工具，与现今库车一带使用的坎土曼（锄头）极为相近。







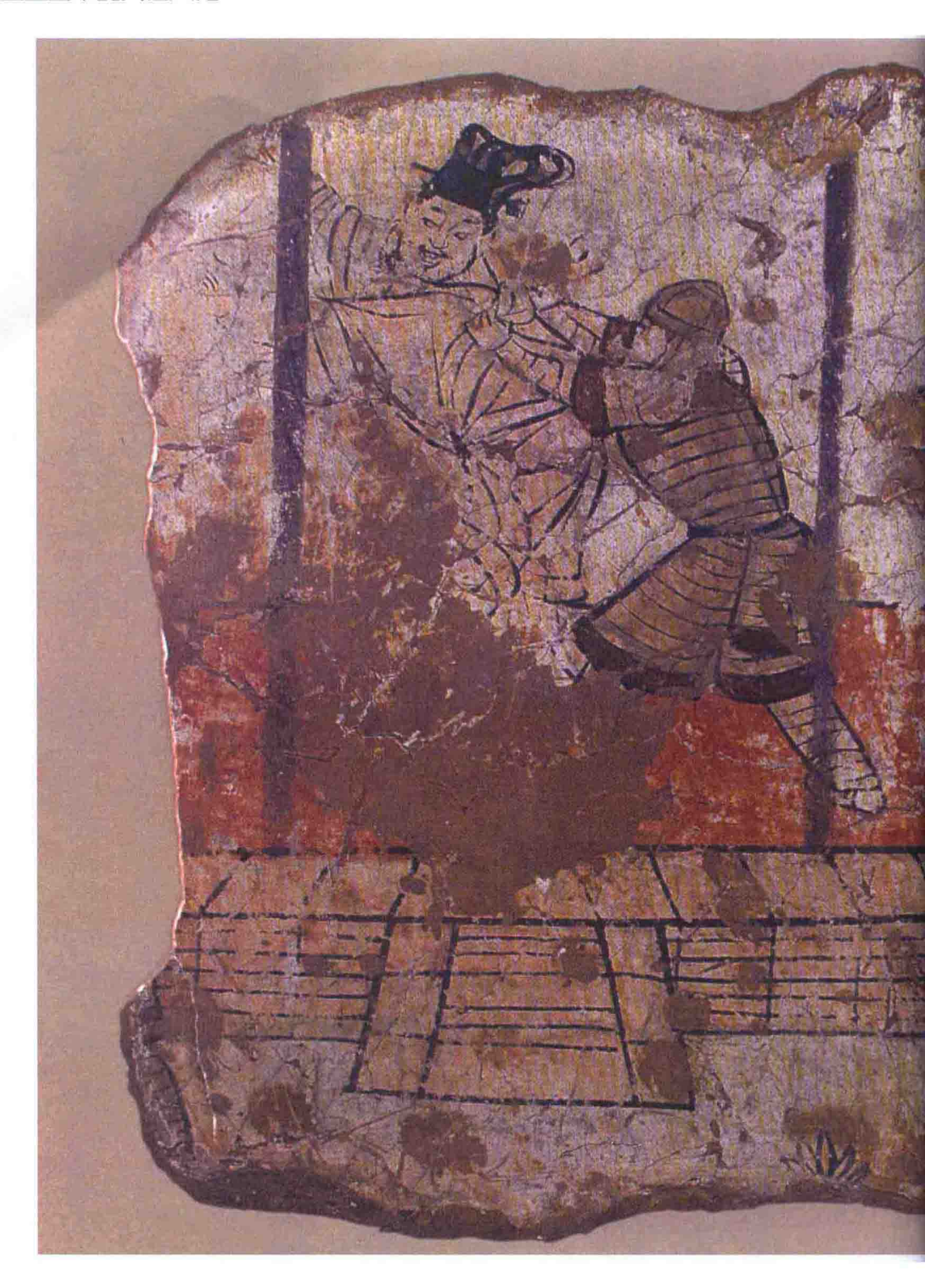
花图案。

克孜尔石窟第104号窟左右甬道壁上所画的龟兹供养人虽然穿着十分考究的长袍，但是他们都披发垂项，与文献中“男女皆剪发，垂与项齐”、“俗断齐项”的记载相一致，他们显然都是当时龟兹国里的王公贵族或将军武士；而克孜尔石窟新1号窟左甬道左壁残留的一躯龟兹供养人像则用锦巾包扎头发，颈后飘着头巾，这与文献中“其王头系彩带，垂之于后”、“唯王不剪发”、“王以锦冒顶，锦袍，宝带”的记载相一致，他显然是一个龟兹国的国王。

在库木吐拉石窟第46号窟左甬道左壁、右甬道右壁俱画龟兹供养人像。他们著翻领、折襟、窄袖的长袍，腰束衣带。衣料的质地有厚重感，颜色有的为纯黑，但多数为白色格子底或其他颜色底，再在衣领衣襟上镶以各色的边，看起来十分华丽。他们大多一手按着腰间的宝剑，一手举起一只燃着的灯。在克孜尔石窟第189号窟左壁上也画着三躯龟兹供养人，他们著翻领、折襟、窄袖的长袍，腰束衣带。有的长袍的斜方格子的花纹，有的长袍的领口、衣襟处镶以各色花

耕牛图（左）

克孜尔第175窟。图中是二牛抬杠耕作的情景。





贵人袭击图

公元8~9世纪。库木吐拉一带发现，高23厘米，宽29厘米。







地面画（第14~15页） 柏孜克里克第48窟。这是一幅在正壁佛台座前地面的绘画。画面中央，由卷草涡旋纹构成方形边框意味着供桌，周围宝珠飘动，花卉散落，整个画面充满动感。现藏德国柏林亚洲艺术博物馆。

地面画局部（左、右） 柏孜克里克第48窟。







毗沙门天

柏孜克里克石窟第20窟。图中部身着甲胄者为毗沙门天和诸眷属。毗沙门天左手持剑，面呈忿怒状，威风凛凛，以守护佛法、维护如来道场。





边，有的长袍则有点花纹，十分富贵华丽。他们的腰间左右各挂有一把宝剑和一把匕首，双脚著靴。他们双手合十，捧一枝长茎花。

库木吐拉石窟46号窟左甬道左壁、右甬道右壁上的供养人像，其衣服的质料有厚重感，就因为它是一种毛布。而克孜尔石窟189号窟左壁上的龟兹供养人的服装，不仅镶有各色花边，还由各种不同色彩的毛线织成，形成各种不同的底色和花纹。

龟兹石窟壁画中的供养人，大多数是站着的，但是在克孜尔石窟192号窟左甬道左壁画着几个跪着的龟兹供养人．他们著翻领、折襟、窄袖长袍，腰束衣带，双手持一枝长茎花，屈膝跪在地上。

从龟兹供养人像中，我们看到了古代龟兹各阶层的人物形象，其中有“头系彩带，锦袍宝带”的国王，也有“剪发垂项，服饰锦袍”的王公贵族、将军武士，他们是出资修造这些石窟的人。为了得到福祐善报，他们就把自己及其家属的形象画在石窟中，为我们留下了一份研究古代龟兹社会的民族风俗习惯、民族特性以及服饰等方面的珍贵资料。

高昌柏孜克里克石窟壁画的供养人造型，具有回鹘人勇敢威武的健壮美。这里没有龟兹壁画中那种呈“S”的扭曲身姿，也不见敦煌那样瘦弱苗条的体型，众多的人物，均是双腿直立，身躯挺拔、匀称。回鹘画家在突出人物圆浑躯体的同时，也重视解剖，往往用线条勾出肩肘、膝关节式的骨骼，显得人物粗壮有力，表现出其胸健善战的风采。人物的面孔圆长，丰腴莹润，修长的眉毛梢端略翘，柳叶状的眼睛，黑色眸子，嘴小，鼻直稍呈拱状。整个造像表现了回鹘人圆浑健美和简洁朴实的审美观，对我们了解古代高昌民俗文化提供了形象的资料。

串行经变图中的建筑（左）

柏孜克里克第20窟。



涅槃经变·婆罗门奏乐

柏孜克里克第33窟。婆罗门闻讯佛涅槃后，兴高采烈，狂欢奏乐。吹笛，吹筚篥，击鼓，弹琴。人物众多，栩栩如生。





回鹘供养人

库木吐拉第79窟。







三、壁画中服饰的民俗特征

在新疆石窟壁画中我们经常可以看到国王、大臣服装，从复杂的图案上可以看出衣服的质地坚挺厚实，材料为皮、布、铜铁等，镶嵌拼贴而成，款式近似铠甲，但又区别与真正的武士铠甲，更加的世俗化，时尚漂亮。如领口大多为圆领，圆领左右对襟开合，有向右侧单翻领式，有左右双翻领式。而武士装大多为竖领，佩带短剑或长剑。国王身上有多层衣服，还带着护肩、箭叉、箭鞘、刀鞘；衣服款式为中长短大衣式，大衣的上身紧身合体，大衣的下摆呈喇叭式；大衣分长袖和短袖，长袖紧身、小袖口（紧身式），脚穿长统尖头皮绣靴。从皮靴上的不同图案和颜色上可以看出，长统尖头皮绣靴是用各种不同颜色的皮，剪裁拼贴镶嵌制成，除了黑色的，还有各种花色。

位于新疆哈密县五堡公社水库附近的古墓区出土过年代在战国秦汉以前的毛织物和皮革制品。毛织物为贴身穿衣物，色泽鲜艳如新，有多种颜色，图案为方格或彩条状。另有毛绣物，红地黄绣，图案呈三角形，美观大方。皮制品有长统皮裤、皮靴，靴上有铜饰。皮革制品柔软，说明制皮水平较高。在古代西域，人们很早就知道用羊毛织布做衣服，用牛皮做皮靴，并且知道在衣服或靴子上进行装饰的工艺。国王大臣这类服装在对襟处、下摆处、袖口、领口的边缘都镶有数道不同色的边饰。边饰材料有单色的，也有多种花色搭配成图案的。国王大臣的发式为中分齐肩短发。国王头后有头光，在着装上明显比大臣们要高贵华丽。

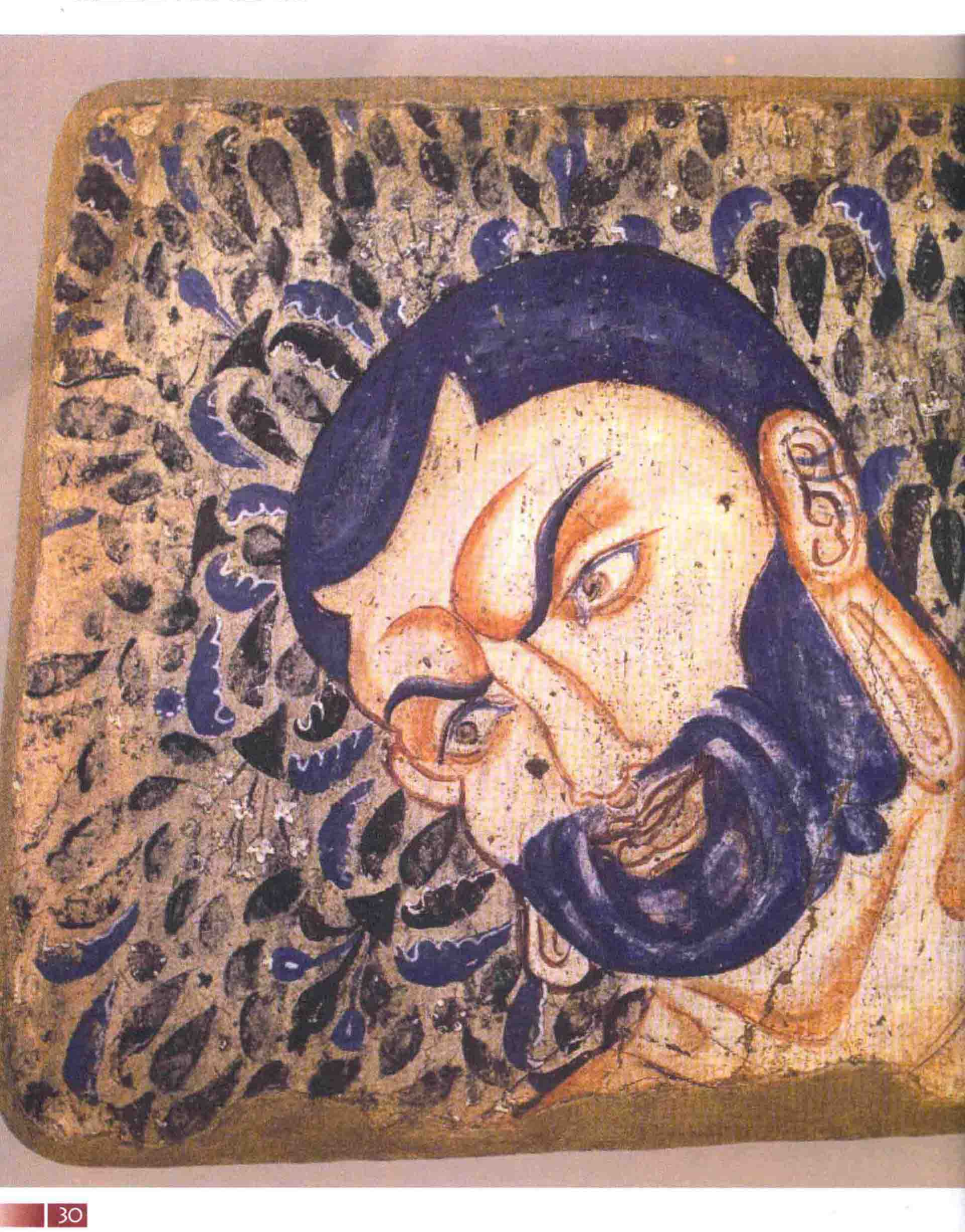
因缘故事（左）
库木吐拉第63窟。



须阇提本生

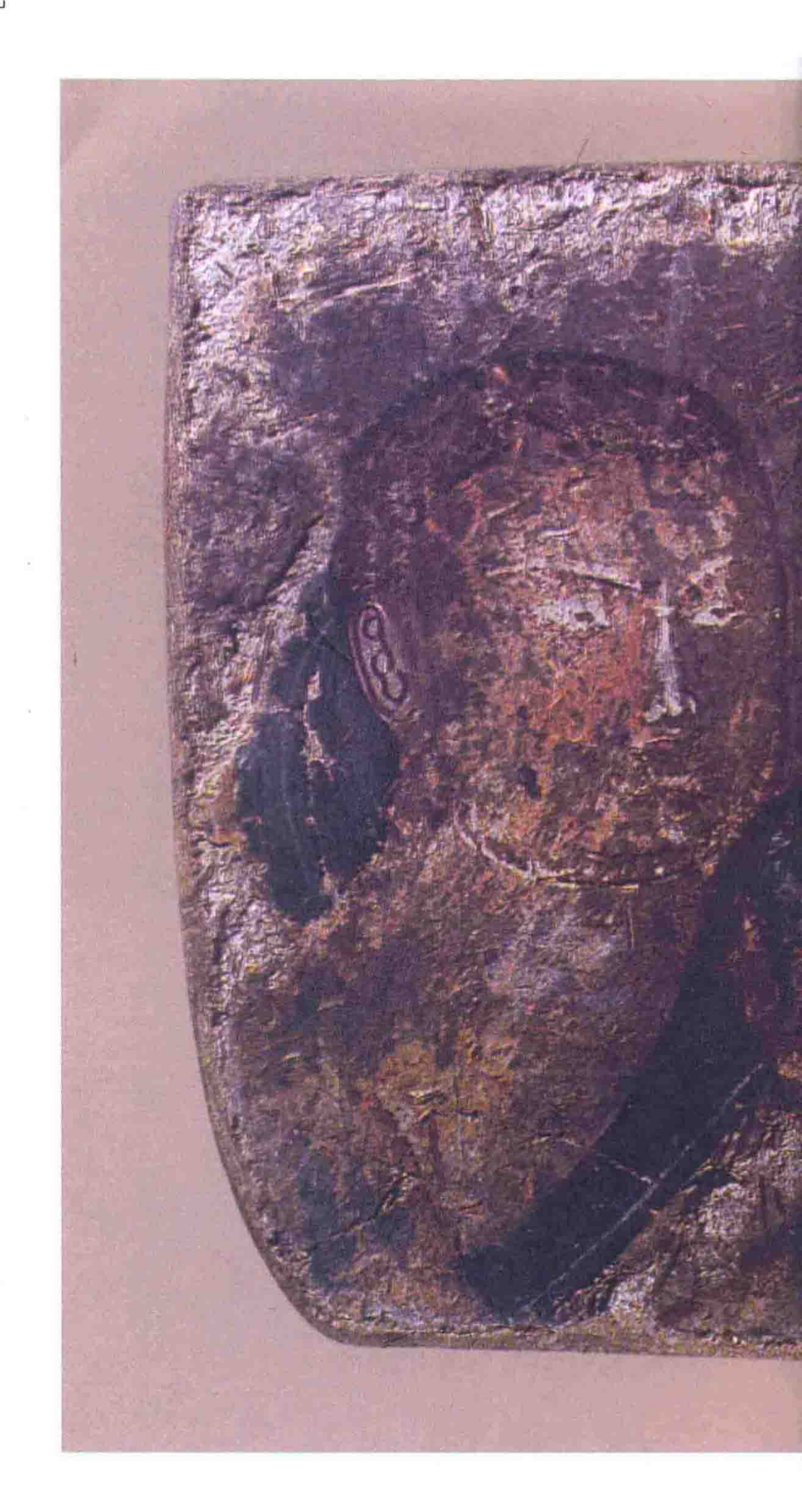
克孜尔第8窟。主室券顶右侧。





比丘像

克孜尔石窟。人物脸部蓄大络腮胡，浓眉、眉心紧锁，双耳下坠。背景为花饰，颇有特点。



比丘像

克孜尔第144窟。





本行经变图中的建筑（左）　柏孜克里克第20窟。
塔局部（右）　克孜尔第7窟。





游泳者

克孜尔第8窟。壁画残片描绘落海的商人在海中搏击的情景。人物表情各异，线条富于变化，人物造型具有动感。







女供养人像　小桃儿沟石窟。现藏德国柏林亚洲艺术博物馆。





供养人

克孜尔第17窟主室前壁。似是龟兹国王一家的供养像。

现藏德国柏林亚洲艺术博物馆。

石窟壁画中的王后服装分上装和下装两部分。上衣装为紧身收腰式短衣，圆领左右对翻，短袖的袖口和衣服下摆边缘呈喇叭式；衣服中襟开合，短袖外衣内穿紧身长袖衣。有的上衣外面披有护肩装饰，这类款式的衣服同样在衣领处、袖口处及中襟开合及下摆边缘处镶有数道不同色的边饰，下身穿拖地宽松长裙，如克孜尔第205窟中王后的裙装，画面图案非常精美。

在新疆石窟壁画中也有反映普通劳动者衣饰穿着的。克孜尔第175窟有一幅晋代《耕作图》，图中两位农民手握宽刃锄正在耕作，他们头戴西域毡帽，上身赤裸，下身着短裤，锄地工具与现今新疆维吾尔族农民使用的坎土曼相似。另一幅《耕作图》绘一农民正驱赶二牛耕种田地，他上身穿“袭”，下身穿布裤，“袭”是没有絮棉花的短上衣，衣着的简朴表明农民生活的艰辛。

龟兹人上衣还分为圆领式和双翻领式。圆领套头衫是在领口、袖口、衣服下摆及中襟镶有异色布做成的边饰，在腰部系一带，有的在下摆两侧开叉，有的不开叉。长衫上身呈紧身，下身较宽。有的下装为宽腿小口裤，脚穿长统或短腰式乌靴；有的下装为紧身裤、脚穿长统尖头皮靴。

八王纷争舍利图局部（右）

克孜尔第244窟。释迦牟尼去世火化后，八国为佛舍利的归属而发生争纷。绘画风格具有叙利亚艺术特点。

双翻领套头衫衣服的领口开到胸前，没有中襟装饰，也不开中襟，但在衣服的袖口和下摆边缘有异色布做装饰，腰间系有异色布腰带。下装着宽腿小口裤，在裤口边镶有异色布边饰。壁画中穿着此类服装的人大都为短发、戴皮帽者，多为牵骆驼、赶毛驴的胡商形象。

龟兹人多数着靴，腰带也是他们重要的衣饰之一，束腰带可使上衣紧身，便于骑马奔驰，游牧四方。普通腰带以皮革制成。除用于佩带防身刀剑之

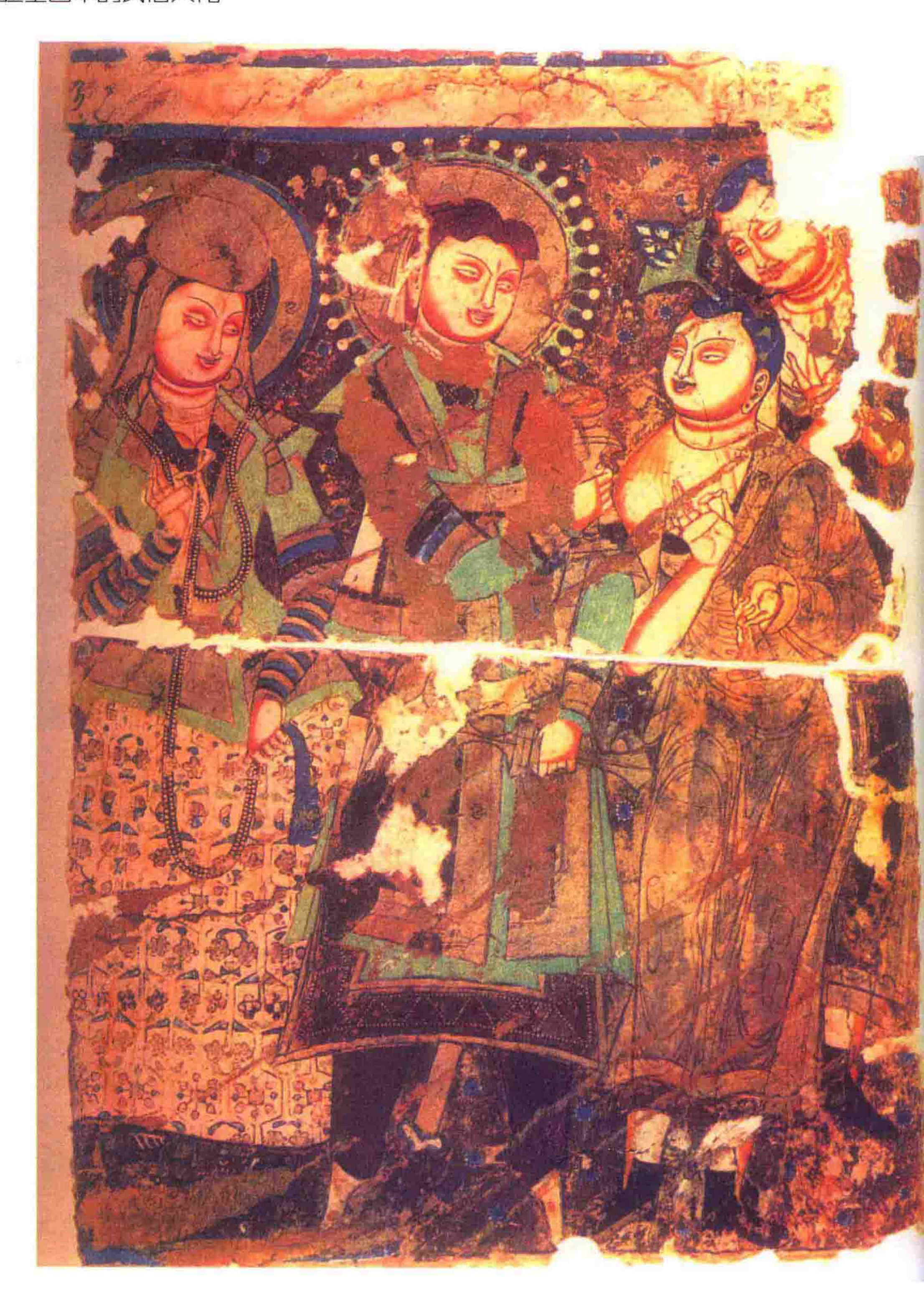






八王纷争舍利图

克孜尔第244窟。释迦牟尼去世火化后，八国为佛舍利的归属而发生争纷。绘画风格具有叙利亚艺术特点。





外，还可利用腰带将随身应用之物附带身上。

高昌回鹘壁画中人的衣着式样丰富而繁琐，其“服饰丈夫从胡法，妇女略同华夏”。总括起来看，高昌人着装大致包括：面衣、裆、褶、袄、袴衫、中衣、丑衣、裙、脚靡、绣鞋、靴等，其中大部分为中原汉族传统服饰，惟褶、袴、靴等显系胡服。面衣多以绸制成，裆又称两裆，无领无袖，类似今天的马甲。襦与衫皆为上衣，指齐腰或齐膝的衣裳，在古代最为通用，男女老少咸宜，又称半衣。衫的形制，多为交领，也有对领，穿在外者称外衫，贴身穿者称小衫。襦在古时多为庶人穿用，后来褐襦日渐为妇女所喜用，稍加改进，成了袒胸无领窄袖的紧身上衣。

裙是一种下装，最先非女性专用，或缝成筒状，或直接围裹而成，腰间系带。中衣和丑衣均指穿在最里面的贴身上衣。脚靡即指袜子。鞋子一般以锦、棉、麻布为面，内衬纸等硬物，鞋底多以麻绳编结而成，以刺绣缝制的绣鞋外观精美，多为富庶之家常用。“其俗人衣服粗与汉地相同，但以毡褐为异”。

偏衽是胡服上装的主要特征。为适应马背上的生活，便于两腿自由活动的裤子也是他们的发明。高昌人衣装中的褶，即左衽的短袍。所谓袴，即指裤子。袴的形制影响北方汉人衣饰可追溯到赵武灵王“胡服骑射”，此举引起各国纷而效法，有些汉人迁来高昌前，可能已经以袴为常服了。相比之下，褶和靴的出现要晚些，至麴氏高昌时才流行起来。

高昌回鹘人普遍戴帽，其帽种类颇多，有由包头巾演化来的“袱头”，以铁丝编成内壳，内外表衬以黑纱的乌纱帽；还有用皂纱制成，四周围有一

龟兹王托提卡及王后（左）

克孜尔第205窟。服饰具有浓郁的地方特点。





龟兹王托提卡及王后局部

克孜尔第205窟。服饰具有浓郁的地方特点。





回鹘王侯家族群像

柏孜克里克第169窟。上下两排为官阶不同的人物。戴头冠，着长袍，双手持花，面向右做供养状，反映出其家族势力。





回鹘王侯家族群像局部

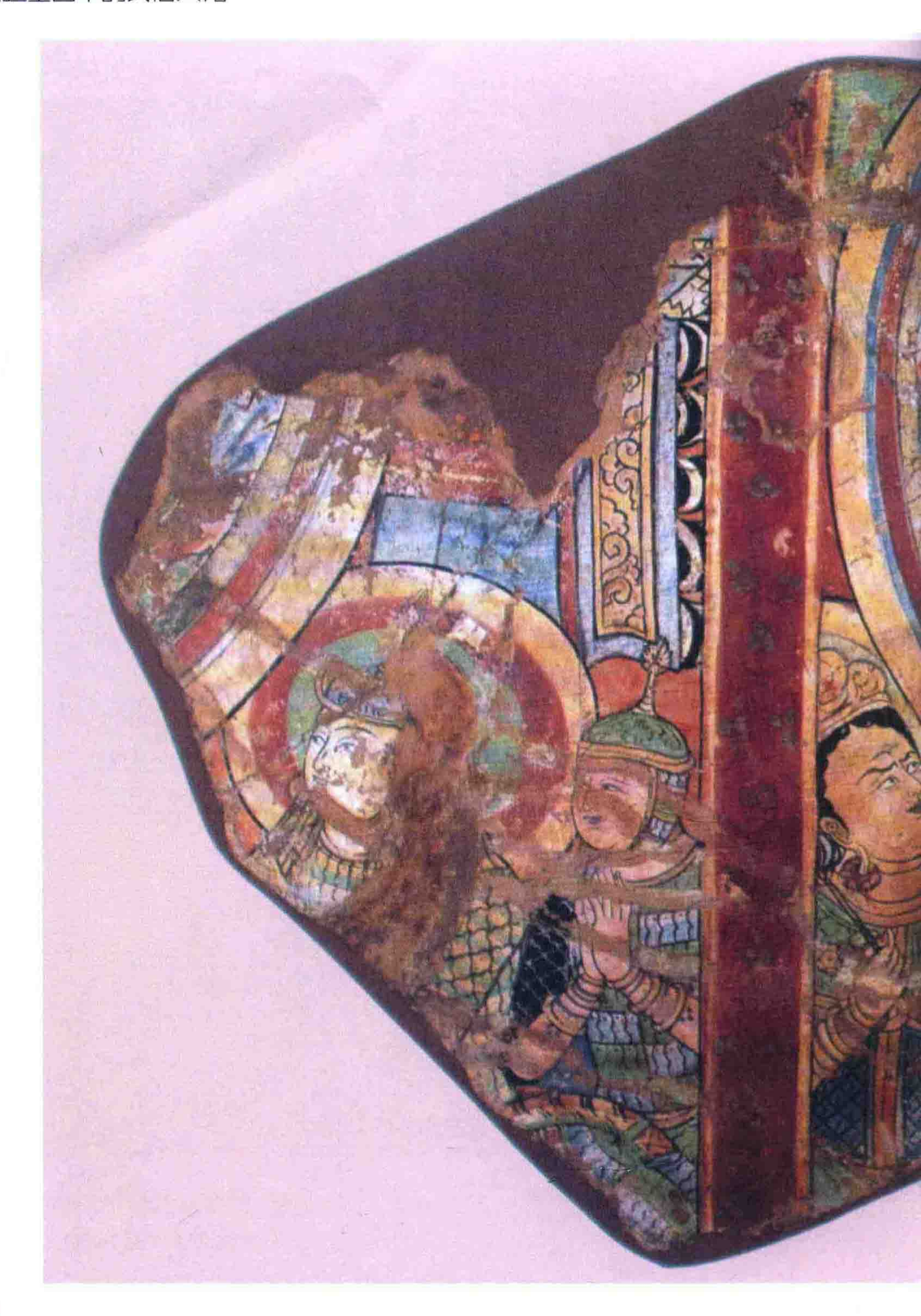
柏孜克里克第169窟。





回鹘王侯家族群像局部

柏孜克里克第169窟。





佛说法图

吐木休克佛寺壁画。佛背为彩色光环，呈跏趺状，右袒衫，施无畏印，左右人物为听法者。



回鹘供养人

库木吐拉第79窟。具有高昌回鹘特点，人物面相丰满，表情安详。



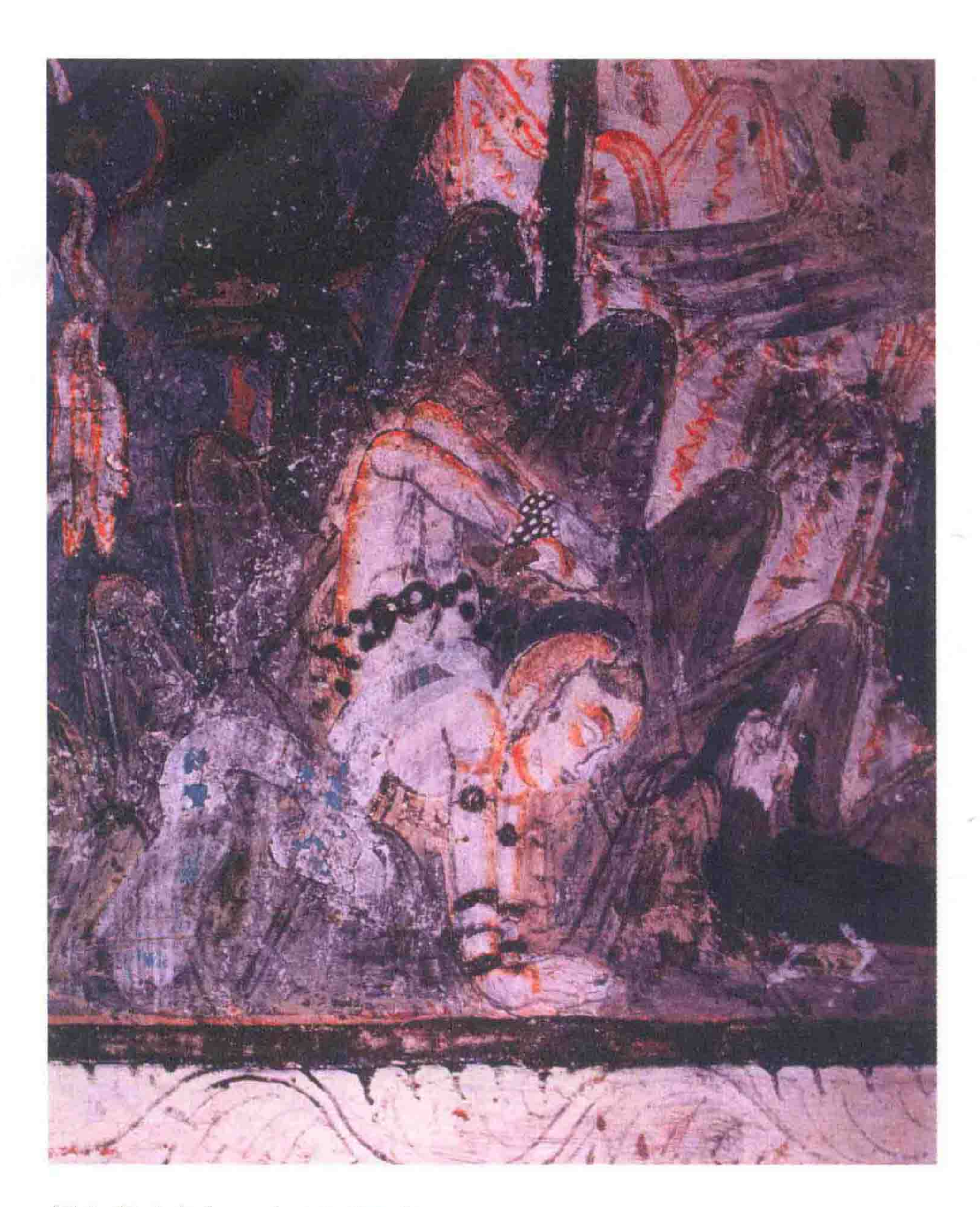


佛传图（左）

克孜尔第84窟。印度教徒生活的写真，技法丰富，形神兼备，工笔细致，风格独特。

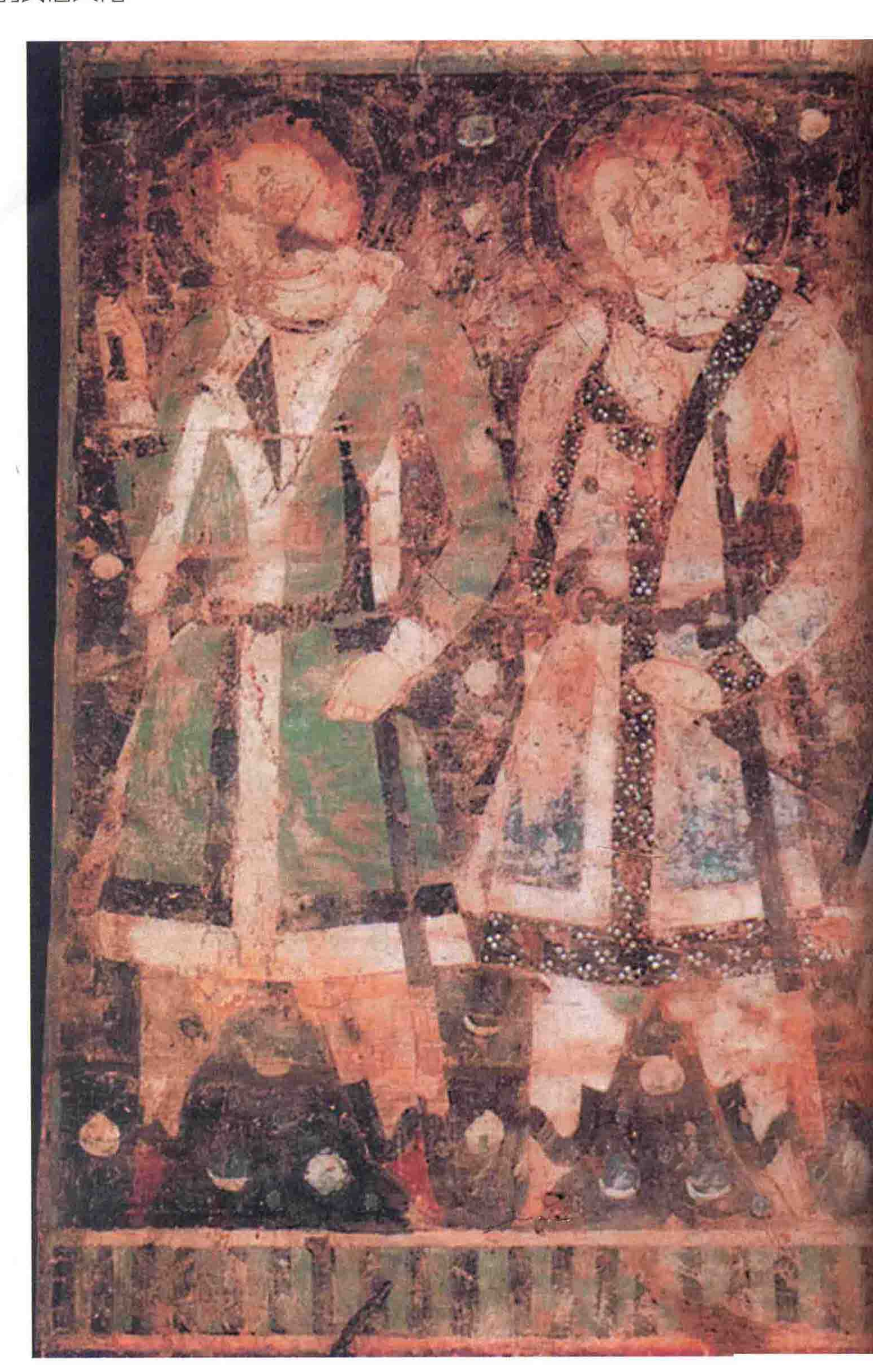
佛传图局部（右） 克孜尔第84窟。





倒立者（左） 克孜尔第77窟。
龟兹供养人（右） 克孜尔第199窟。

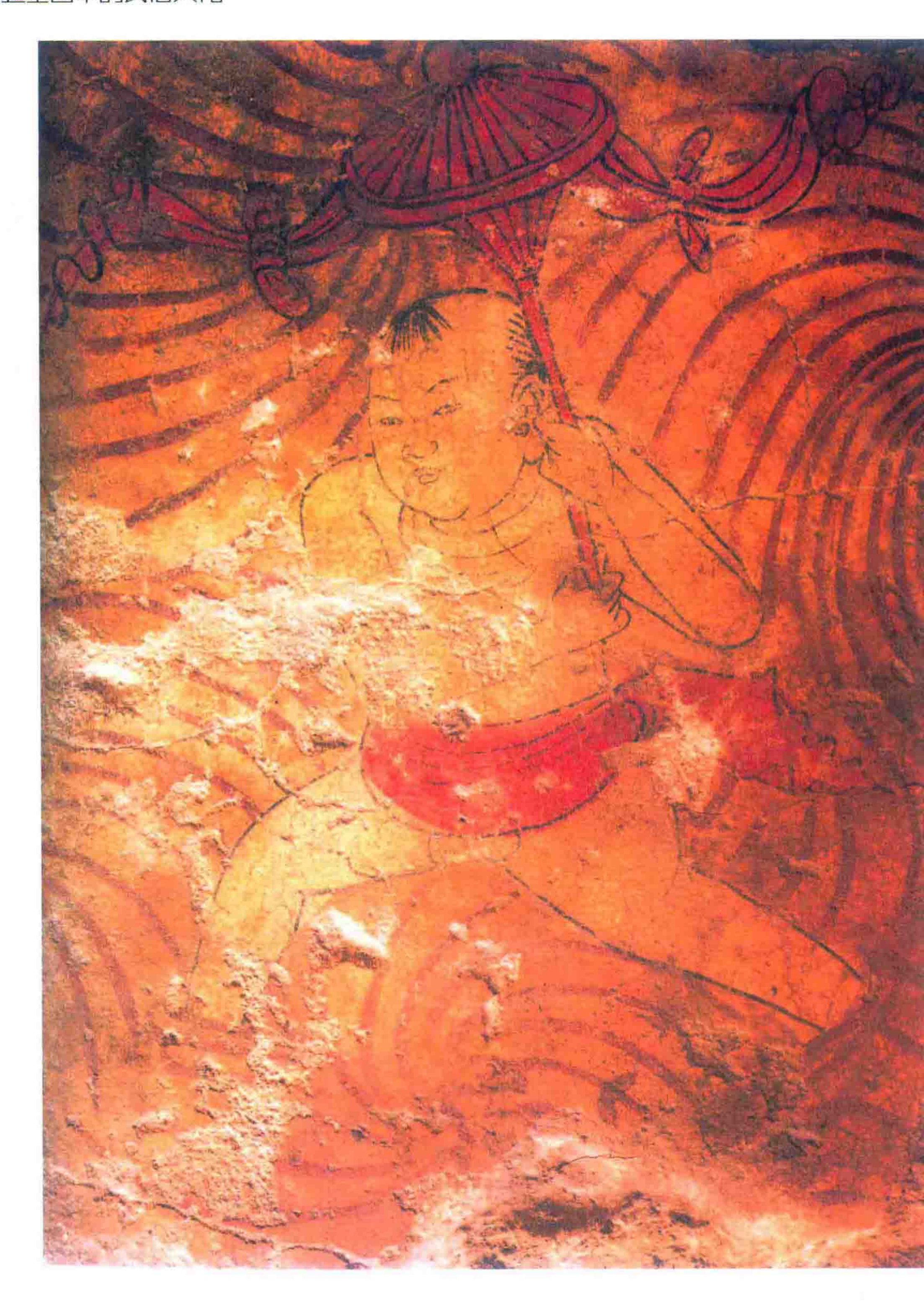






供养人

克孜尔第8窟。主室左右甬道内外壁各绘四身供养人，共计16身，故有“十六佩剑者窟”之说。现藏德国柏林亚洲艺术博物馆。





宽檐，檐下制有下垂的丝网或薄绢的“帷帽”等，这些帽式都是由中原传来的。除此，哈喇和卓墓葬壁画中还发现少数民族戴的一种高顶帽。

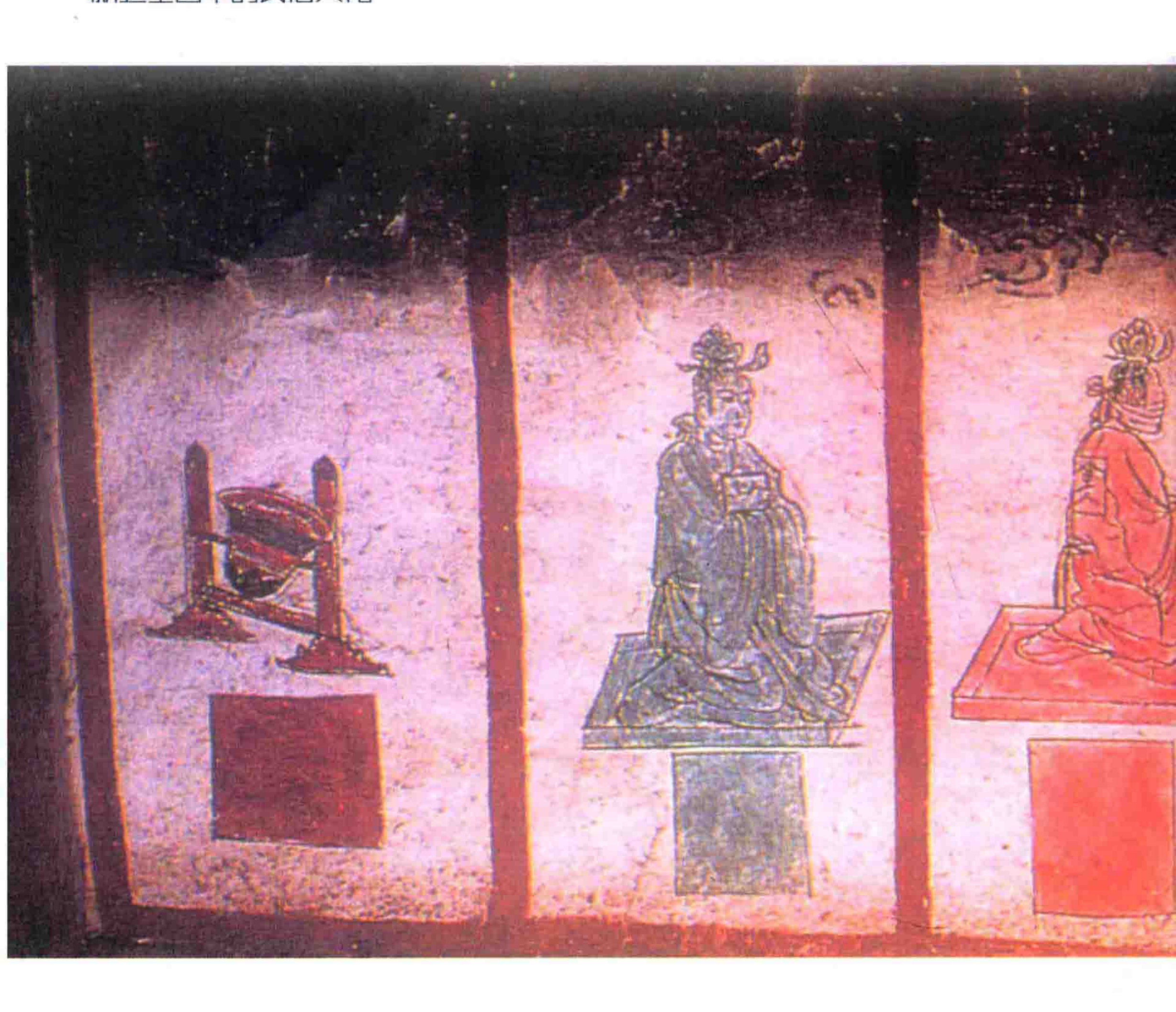
四、壁画中的民俗人物造型

在新疆石窟的壁画里，人物形态已典型西域化，一改初创期体相壮、下肢短的犍陀罗人体特征，而是体型修长、上下肢比例匀称。人物面部丰满，五官集中，头型扁圆，在库车苏巴什佛寺出土的一具人骨，其头部就有压扁的现象，腿骨架比很细长。壁画中这些人物体形就来源于龟兹本地。

龟兹壁画人物的手和肢体也有其造型规律。龟兹画家们热衷于变形手法，把手指的第一节画得粗，逐节减细，指尖向手背笼过去，使手显得灵巧而丰满。把图中的手加以比较，显然汉风更注重写实。龟兹画家常常把人物的四肢结构变化减弱，略去解剖中的一些细节，使腿像藕一般圆润修长。躯干和四肢取舞蹈家修长优美的体形为楷模，造型丰满而不臃肿。这些壁画里大多数菩萨都是女性化的，似乎还留着一些稚气，不像第一期中的菩萨那样有着中年人的老练，也不似敦煌壁画盛唐期人物那样雍容华贵，尊严威仪；龟兹风的菩萨是甜美的，甚至有些天真，普通人更易接近。龟兹画家们在人物造型上非常注重人物的心理刻画，库木吐拉23号窟在这方面是一个典型。作者不仅仅局限于所谓“传神阿堵”(即眼睛)，而且利用五宫、手势和动态的配合，使人物达到高的传神境界。

高昌柏孜克里克石窟壁画的供养人造型，具有回鹘人勇敢威武的健壮美。这里没有龟兹壁画中那

童子戏水图（左）
柏孜克里克第14窟。



种呈“S”的扭曲身姿，也不见敦煌那样瘦弱苗条的体型，众多的人物，均是双腿直立，身躯挺拔、匀称。回鹘画家在突出人物圆浑躯体的同时，也重视解剖，显得人物粗壮有力。表现出其雄健善战的风采。人物的面孔圆长，丰腴莹润，修长的眉毛梢端略翘，柳叶状的眼睛，黑色眸子，嘴小，鼻直稍呈拱状。整个造像表现了回鹘人圆浑健美和简洁朴实的审美观。



五、壁画中的菱形格装饰

菱形格装饰画是新疆佛教壁画艺术上一个特有的构图形式。菱形格为龟兹石窟的独创，特别是克孜尔石窟的菱形格形式多样、变化多端。菱形格不仅是一种构图形式，同时也是佛教义理的表达，它与佛教故事内容紧密相关。

克孜尔石窟的佛教故事画，除了说法图外，大部分故事都绘在菱形格划分的单元里。每一个菱形格是一个完整的故事。众所周知，佛一生的说法生

六屏式鉴诫画

公元7~9世纪。出自阿斯塔那古墓。长400厘米。主题反映儒家伦理道德思想。





涯，大部分是在灵鹫山，而且在佛教观念中，须弥山是佛教世界的中心，铁围山又是佛教的另一个中心。总而言之，佛教对山有特殊的概念，所以菱形格的主旨是代表佛教世界的山。菱形格里的本生故事表现佛陀过去无数劫在印度山中行“菩萨道”的情景，菱形格里的因缘故事则表现佛陀成道后在山中说法教化的环境。

龟兹地方为何独钟于菱形格的构图？除上述佛教理念上的原因，也有本土自然风貌的因素，龟兹石窟的环境就能说明这个问题。西域地处亚洲腹地，气候干旱，低海拔的植被贫乏。克孜尔石窟的对面就是寸草不生的高低起伏的山脉，形成连续不断的三角形，三角形的对接就形成了菱形。在克孜尔河流域古墓葬出土的陶罐上就有三角形和三角形对接的菱形图案。龟兹古代居民有对山峦崇拜的观念，故用其为依据创造各种图形。因此，克孜尔石窟的菱形格构图是将佛教的理念、佛教故乡风光景物与龟兹的自然风貌和对自然的崇拜巧妙结合在一起，创造了寓意深奥的菱形格。本土文化在克孜尔石窟故事壁画上的应用，从佛教艺术来讲，增强了佛教思想的宣传力，通过艺术形象的作用和力量推动佛教的发展；从历史意义上讲，给后人留下了十分珍贵的龟兹本土文化的风貌。

以克孜尔石窟壁画为代表的新疆石窟壁画艺术有着自己独特的艺术风格，龟兹的艺术家在壁画的制作和传授技艺过程中积累了丰富的经验，在不断与外界艺术的交流中逐渐与本土的艺术传统相融合，形成了具有龟兹本土特点的佛教艺术。从艺术形式上来讲，克孜尔石窟壁画的许多富有装饰感的形式都是独树一帜的。

六屏式鉴诫画局部（左）
公元7~9世纪。



六屏式鉴诫画局部　公元7~9世纪。



首先，壁画在布局构图上表现出非常秩序而稳定的状态，其中对称的布局与规律的骨骼式构图的大量使用，为壁画呈现出装饰效果起到了非常大的作用。不同的骨骼构图形式则根据洞窟建筑的形态特点而设计，使壁画的装饰框架与洞窟的建筑框架自然地融合在一起。究其根源，目的还是为了迎合当地的地质特征和建筑的形态对视觉感受的要求，试图通过秩序的构图布局形式来加强视觉和心理的稳定感，这不能不说是在龟兹的土地上孕育出的特有的构图形式。

其二，通过克孜尔石窟典型的装饰样式分析可知，龟兹地区装饰样式的形成，不仅仅是与佛教教义有关，更重要的是融入了当地民众对自己生存环境中的山林树木的特殊情感，而这些装饰样式正是来源于龟兹地区的自然风景，来源于民间传统的艺术形式。

其三，克孜尔石窟壁画之所以能够产生装饰感极强的视觉效果，与其地域特征鲜明的视觉表现语言是分不开的。虽然以克孜尔石窟壁画为代表的古龟兹装饰艺术风格是在各方的艺术形式相互碰撞下产生的，但并不意味着龟兹以往就没有自己传统的绘画表现风格。当地画家在有机地吸收外来优秀艺术表现语言的同时，将其自然地融入到本土传统的艺术语言形式中，创造了一套独特的程式化表现手法，这种程式化表现手法突出体现在它的晕染、用线和用色上。它所表现出的绘画效果既不同于西方的写实风格也不同于中原的写意风格，而是带有浓厚的西域装饰特征。









庄园生活图（上）

公元3~4世纪。出自吐鲁番哈喇和卓古墓。

长225厘米。壁画。描绘地主庄园生活场景。

庄园生活图局部（左）





庄园生活图局部





供养人

克孜尔第8窟。现藏德国柏林亚洲艺术博物馆。





因缘故事（左）

克孜尔第38窟。图为须大拿乐善好施。

龟兹王后供养像（右）

克孜尔尕哈第14窟右甬道内侧壁。画中人物独特的头饰，卡腰的短外套和长及遮脚的宽腿裤，把龟兹王后苗条的体型装扮得婀娜多姿。



供养人（左）

柏孜克里克第18窟。

饲牛图（右）

柏孜克里克第46窟。



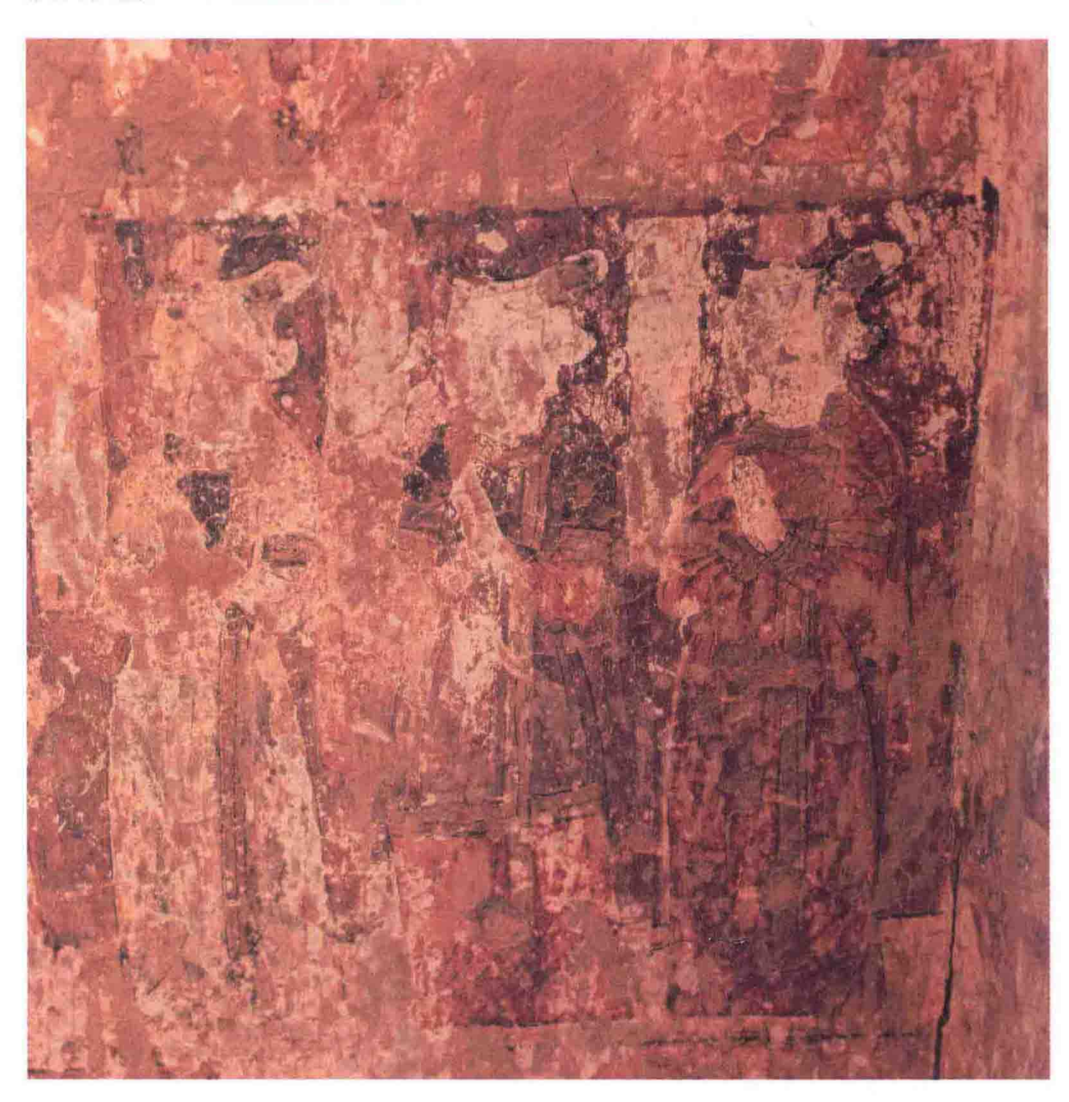


饲牛图局部

柏孜克里克第46窟。



供养人像　柏孜克里克第46窟。





举哀图局部

柏孜克里克第42窟主室正壁。画中人物的服饰各异，尤其是头戴的帽子和装束互不相同，但都在注视着涅槃了的佛，有的惊愕，有的强忍悲哀，有的欲哭无泪，表现出举哀王子的复杂心情。



童子　七个星第1窟主室侧壁。

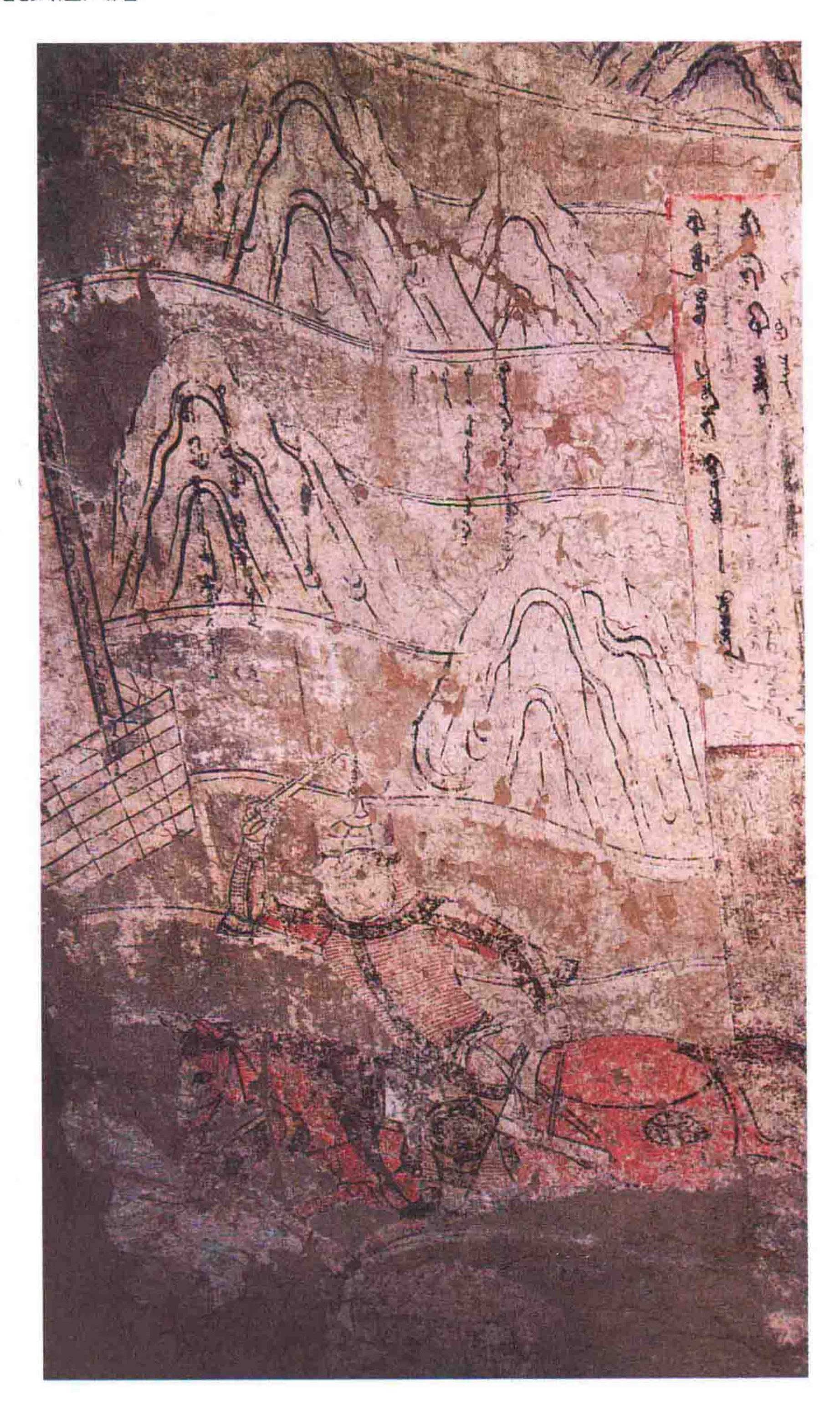


王者出行图局部





王者出行图　北庭佛寺遗址。





王者出行图局部（左）

北庭佛寺遗址。

回鹘高昌王供养像（右）

柏孜克里克第31窟。



回鹘供养人

北庭佛寺遗址。



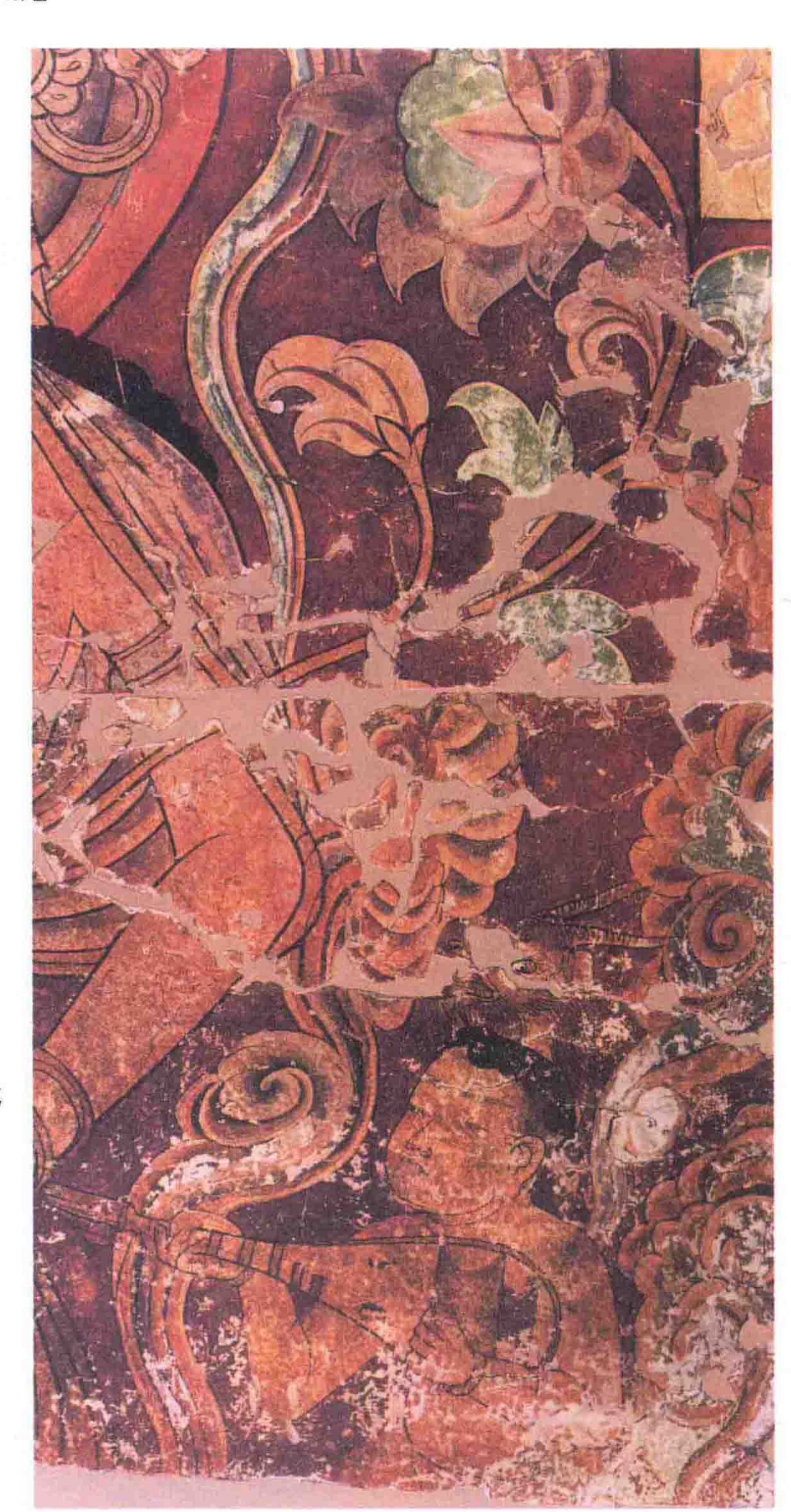




供养人

克孜尔第8窟右甬道外侧壁。

现藏德国柏林亚洲艺术博物馆。



供养人（左）
柏孜克里克第46窟。

回鹘亦都护供养像（右）
北庭龛窟壁画。





本生故事

克孜尔尕哈第11窟左甬道内侧壁。

画中一人正背筐迈步上山，后面大树旁，蹲着几只雌鹿和雄鹿，双目紧盯着远去的人，恋恋不舍地望着筐内的两只小动物。

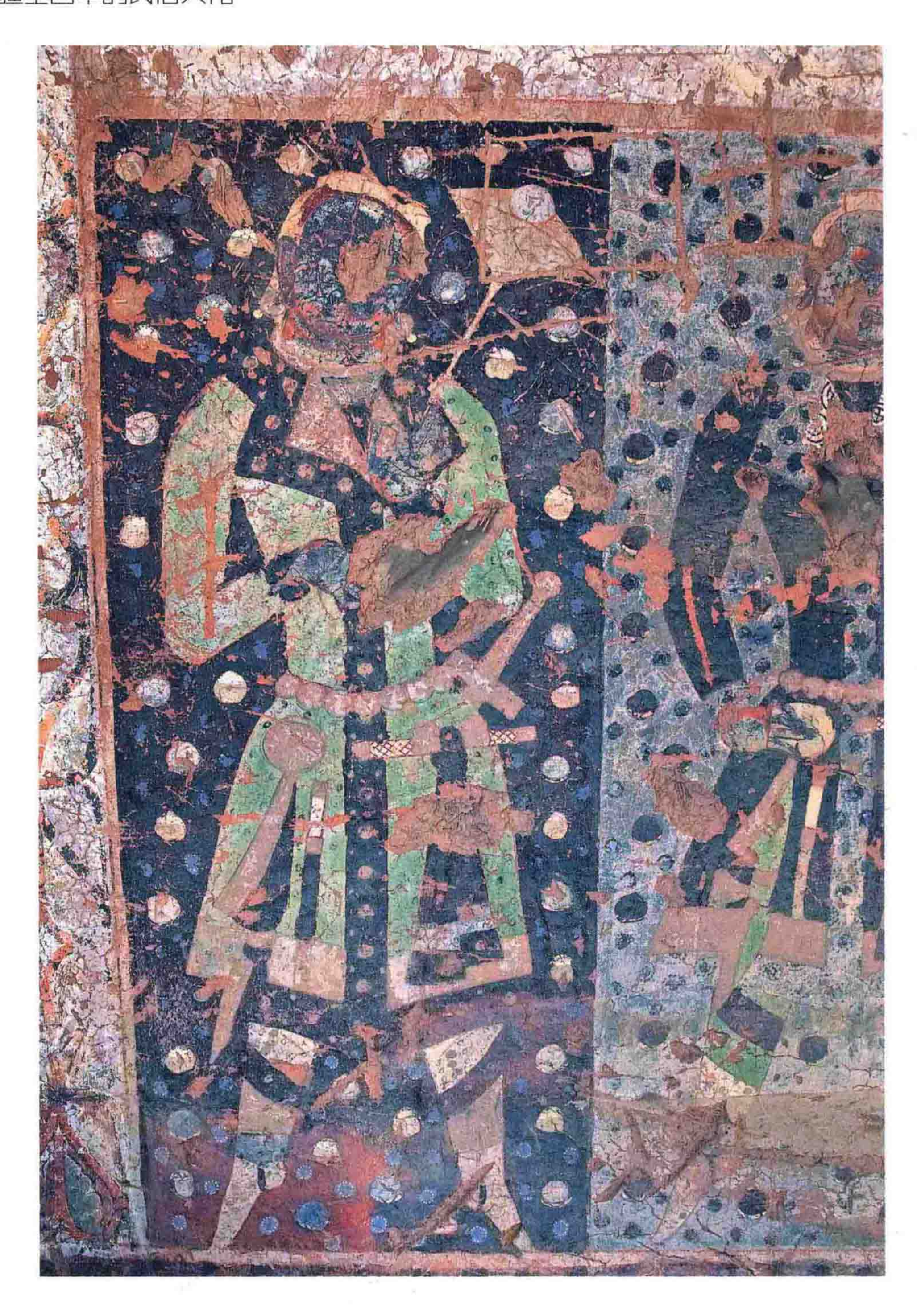




供养人（左）　克孜尔第206窟。现藏韩国国立中央博物馆。

童子像（右）　柏孜克里克第33窟主室右壁。满脸稚气的童子，身侧向佛，两手捧盘正在供养，童子纯真活泼，展现出现实生活的情景。

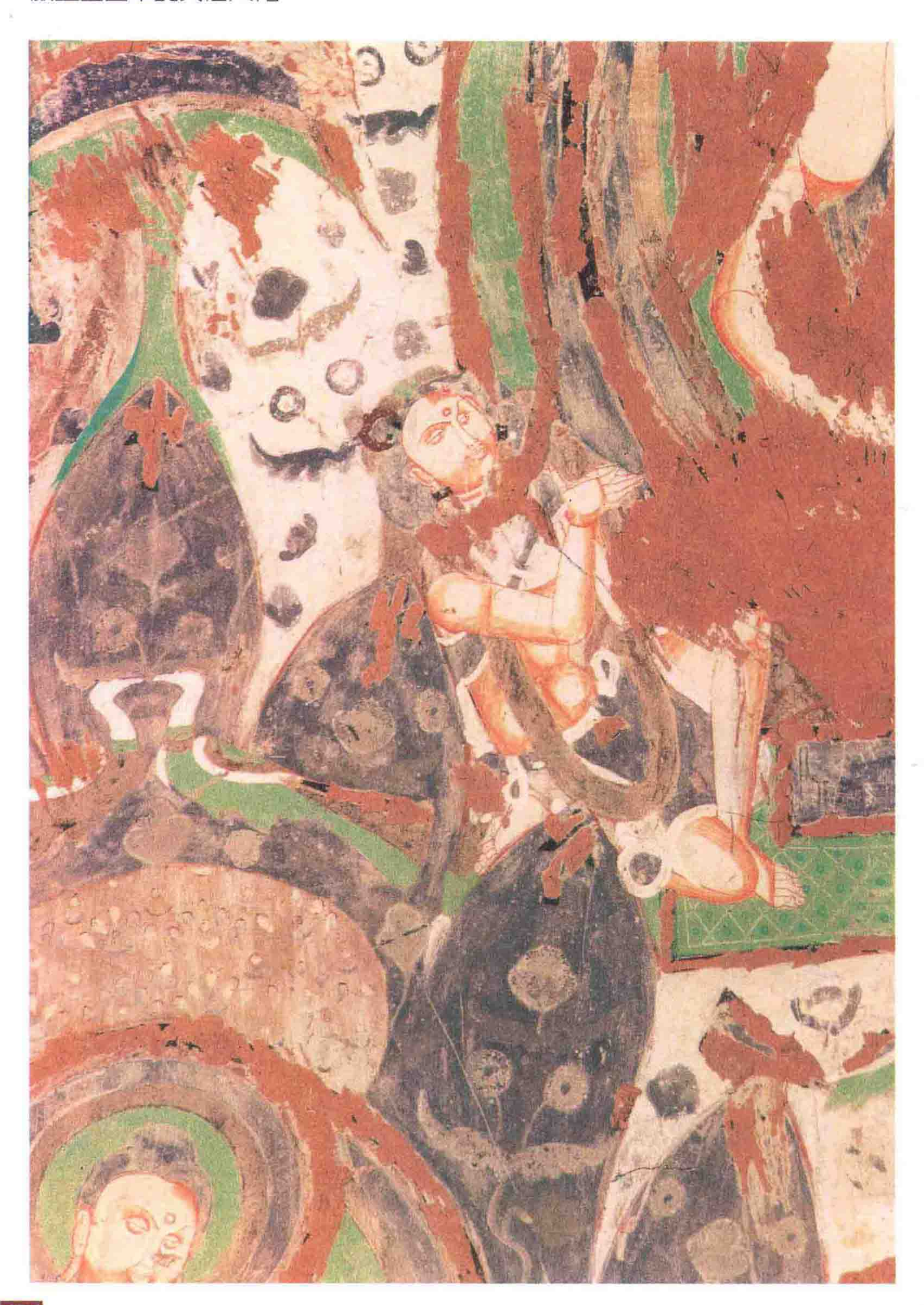




龟兹供养人　克孜尔第30窟。



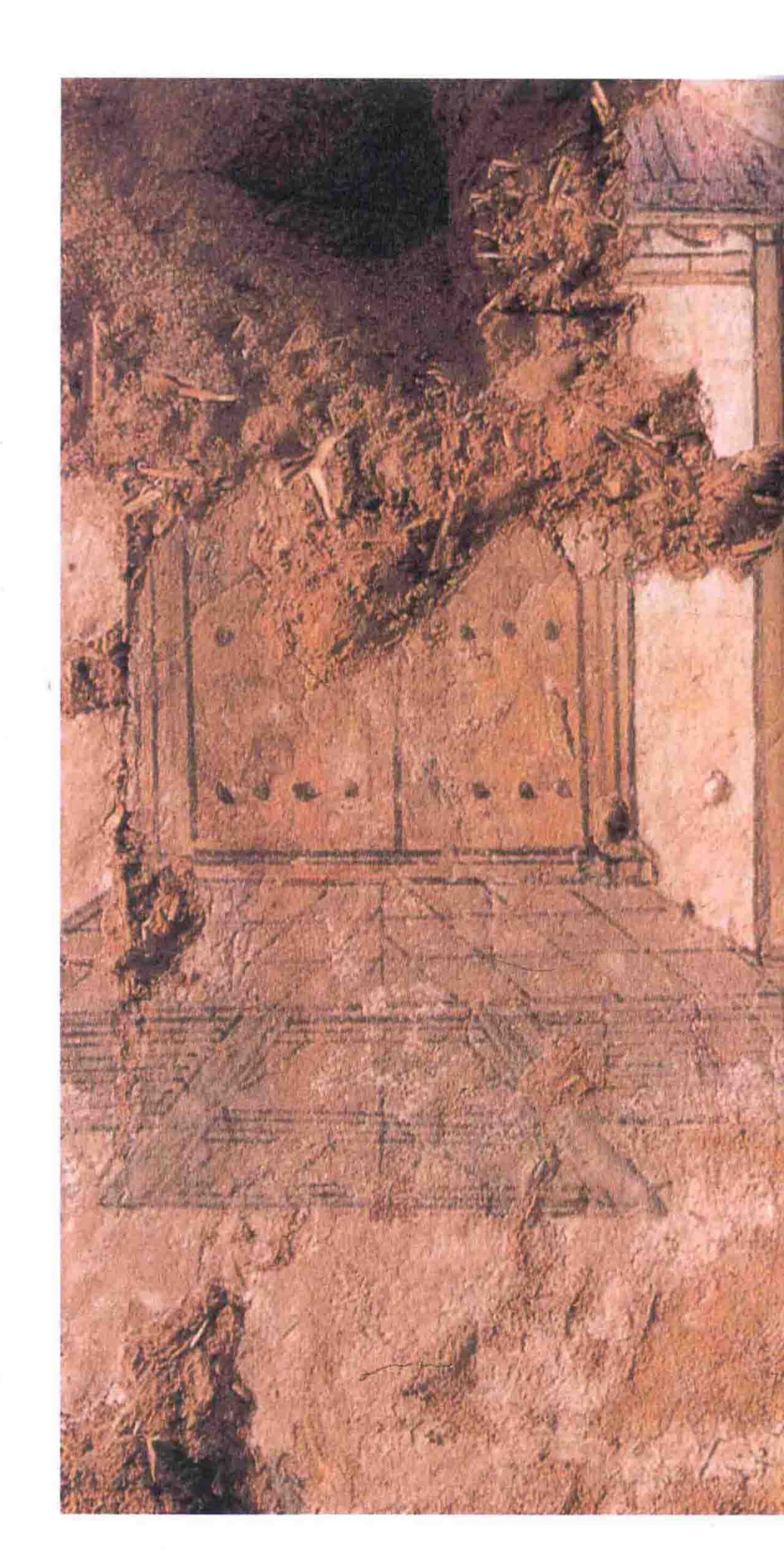
龟兹供养人　克孜尔第30窟。





长者家婢以栴檀香涂佛足缘（左）　库木吐拉第63窟。

八王争舍利局部（右）　克孜尔尕哈第14窟左甬道外侧壁。画面优美，色泽谐调，是龟兹壁画同类内容中的杰作。



未生怨局部
库木吐拉第16窟。









供养人（第110~112页） 克孜尔第184窟。
供养人（右） 七个星石窟。







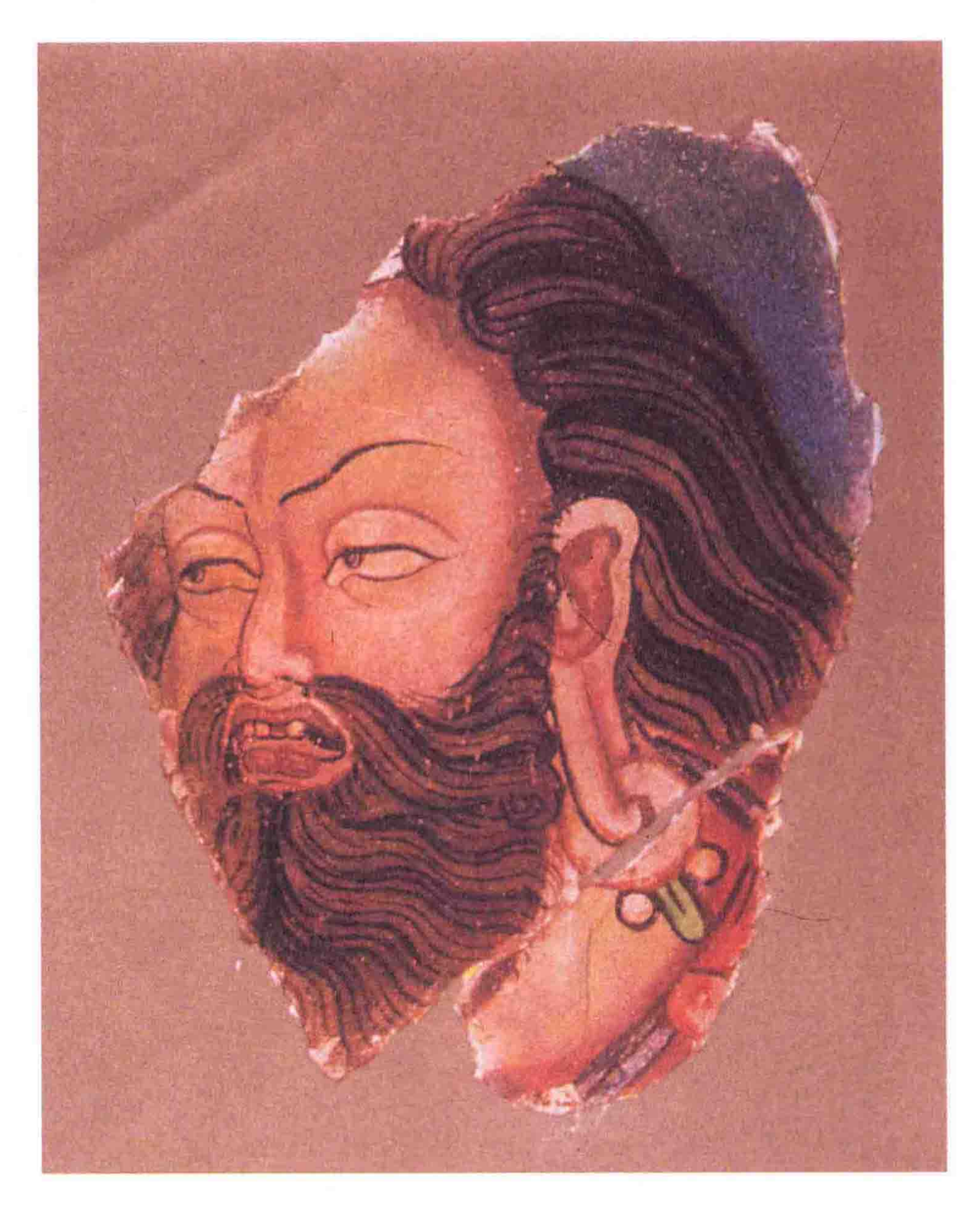
举哀圣众　库木吐拉第16窟。







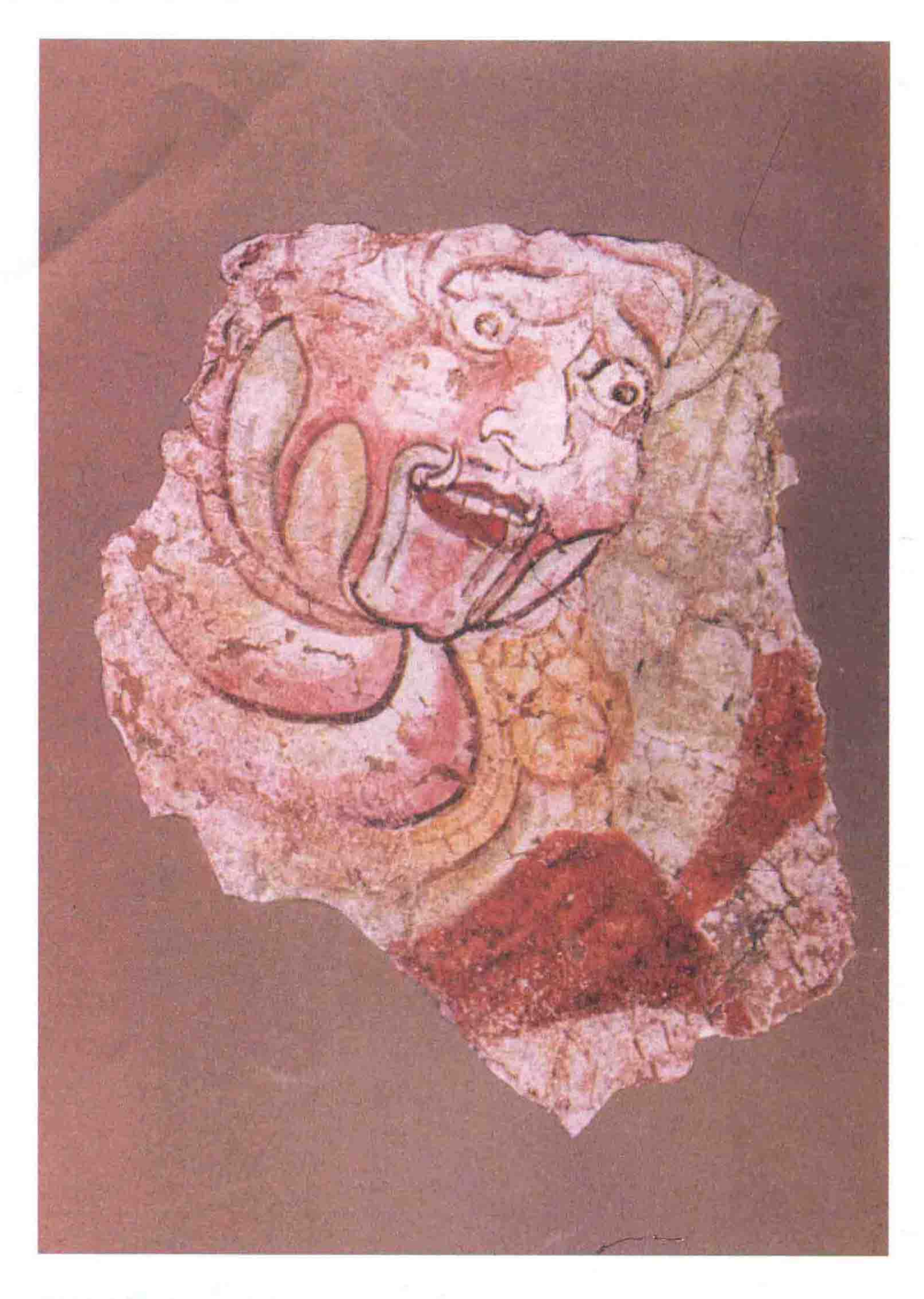
供养人像（左、上、下） 柏孜克里克石窟。流失域外，窟号不详。



供养人像（上、右上、右下） 柏孜克里克石窟。流失域外，窟号不详。







供养人像（左、右） 柏孜克里克石窟。流失域外，窟号不详。







举哀图（左）

柏孜克里克第33窟。用简单线条表现人物虔诚状。

高昌回鹘王后供养像（右）

柏孜克里克第20窟。高昌回鹘王后。



高昌回鹘王后供养像

柏孜克里克第20窟。高昌回鹘王后（左一）及侍女在作供养。



高昌回鹘王供养像局部

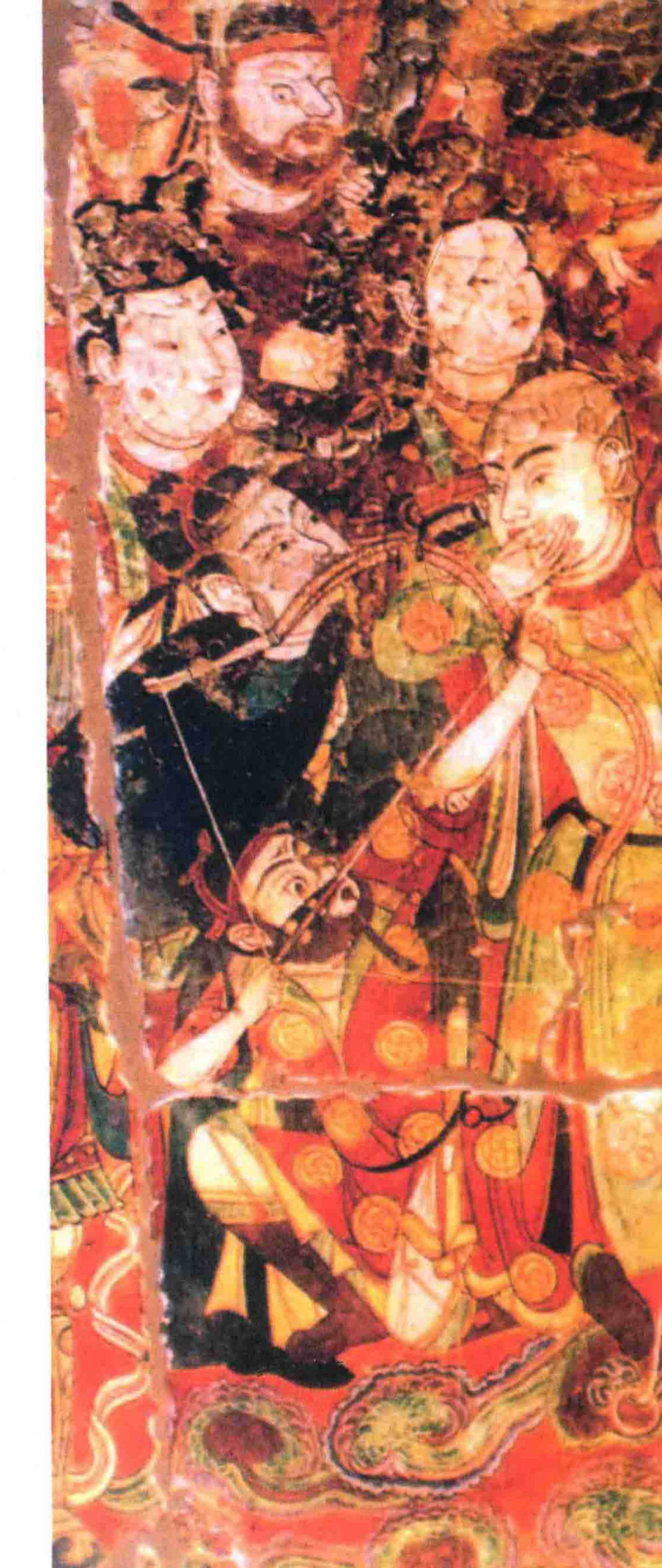
柏孜克里克第20窟。左起第一人为回鹘王，其后相随大臣。王与大臣排列有序，官帽与官服具有典型的中原风格。详见第126～127页图。



高昌回鹘王供养像

柏孜克里克第20窟。左起第一人为回鹘王，其后相随大臣。





狩猎图

柏孜克里克石窟第20窟毗沙门天局部。







本行经变局部（左、右）　柏孜克里克第20窟。





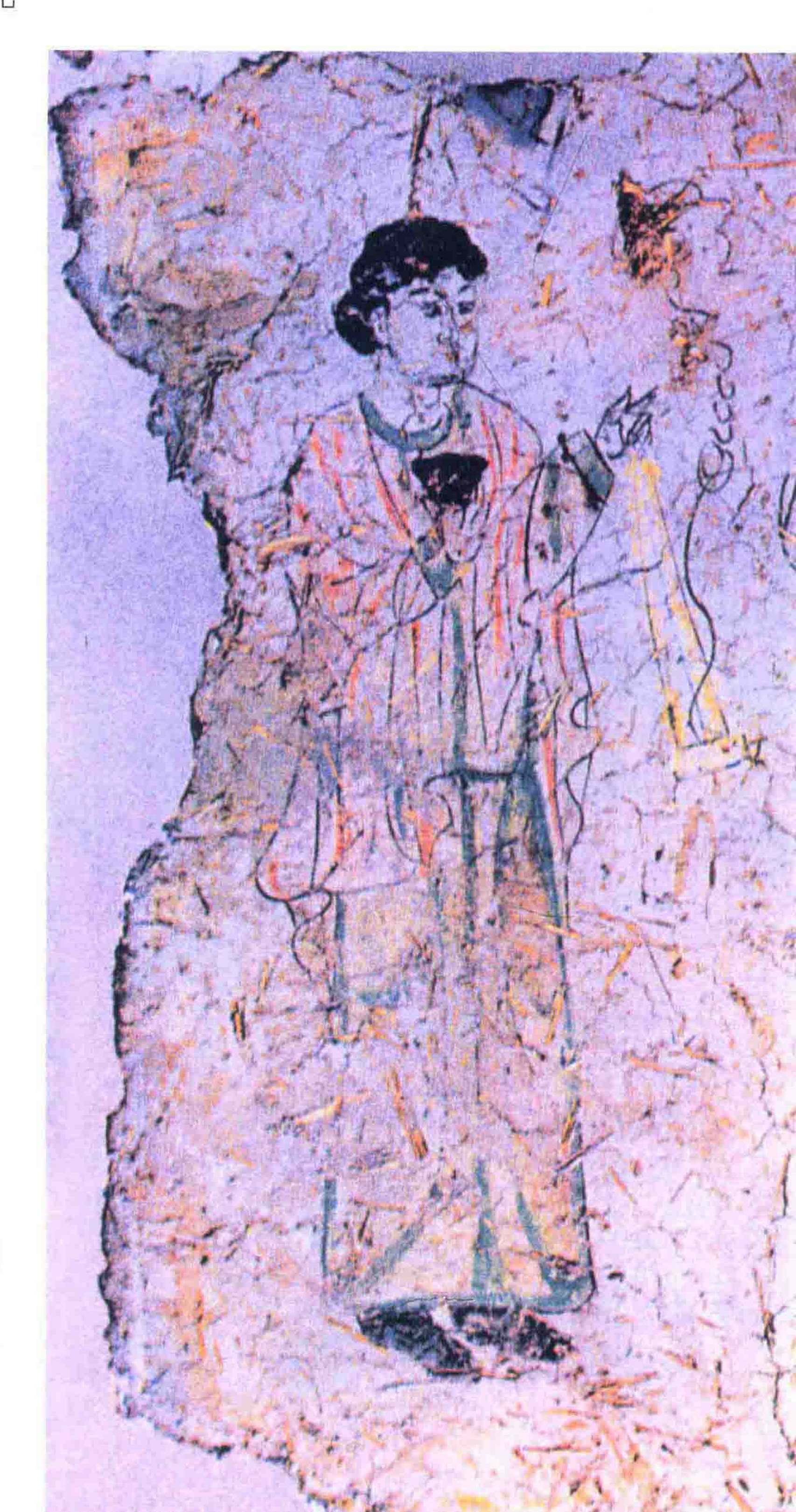
本行经变局部（左、右）　**柏孜克里克第20窟。**





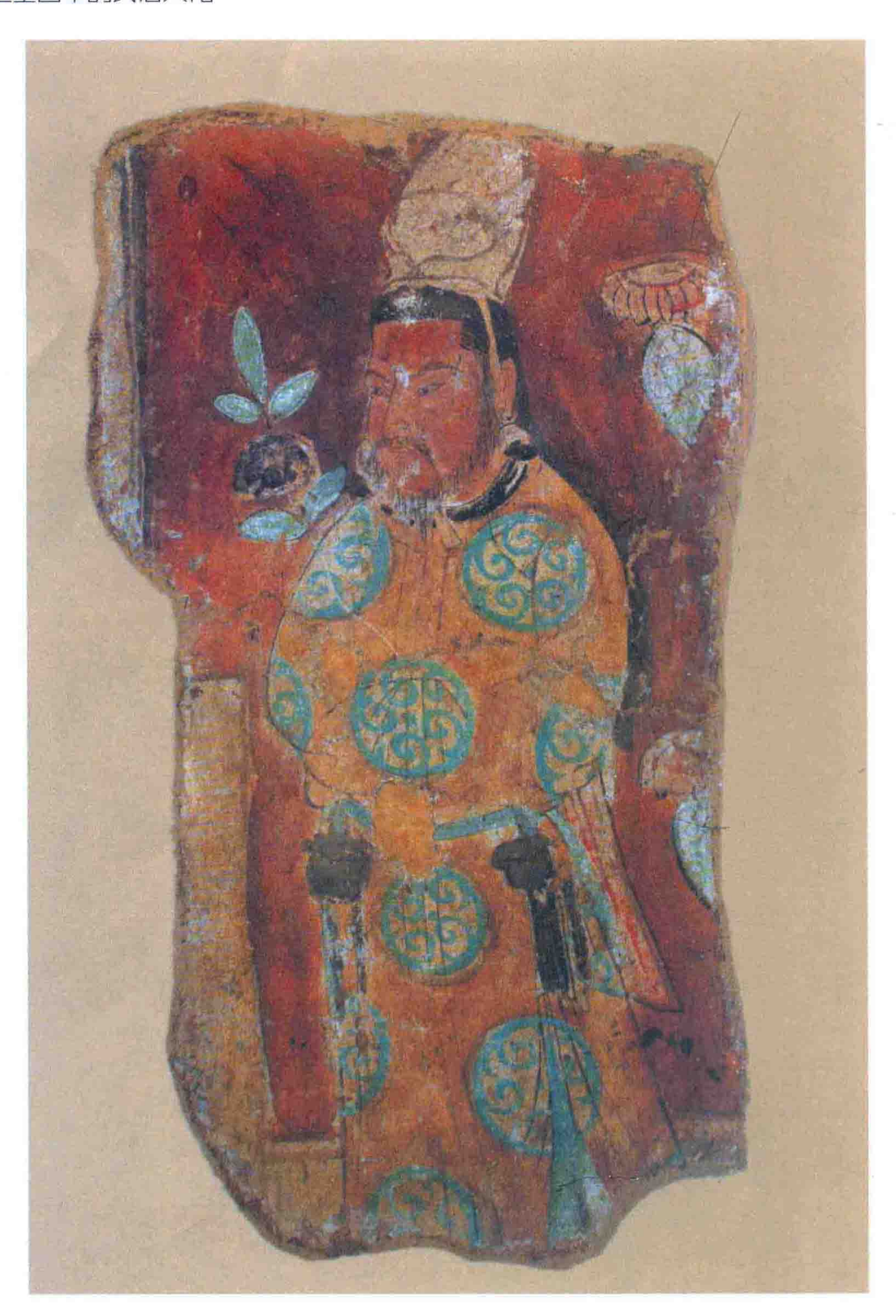
摩尼教徒

高昌故城寺院壁画。残存画面为高昌回鹘时期摩尼教徒形象。



景教壁画
高昌故城。







回鹘王子（左）

柏孜克里克第17窟。高昌回鹘王子戴头冠，络腮胡，着大袍，持花枝，作供养状，为典型的回鹘贵族形象。

景教徒（右）

发现于高昌故城。画面为景教徒，留长发、身着棕色长袍，双手呈作揖状，脸部虔诚，线条简洁明快。



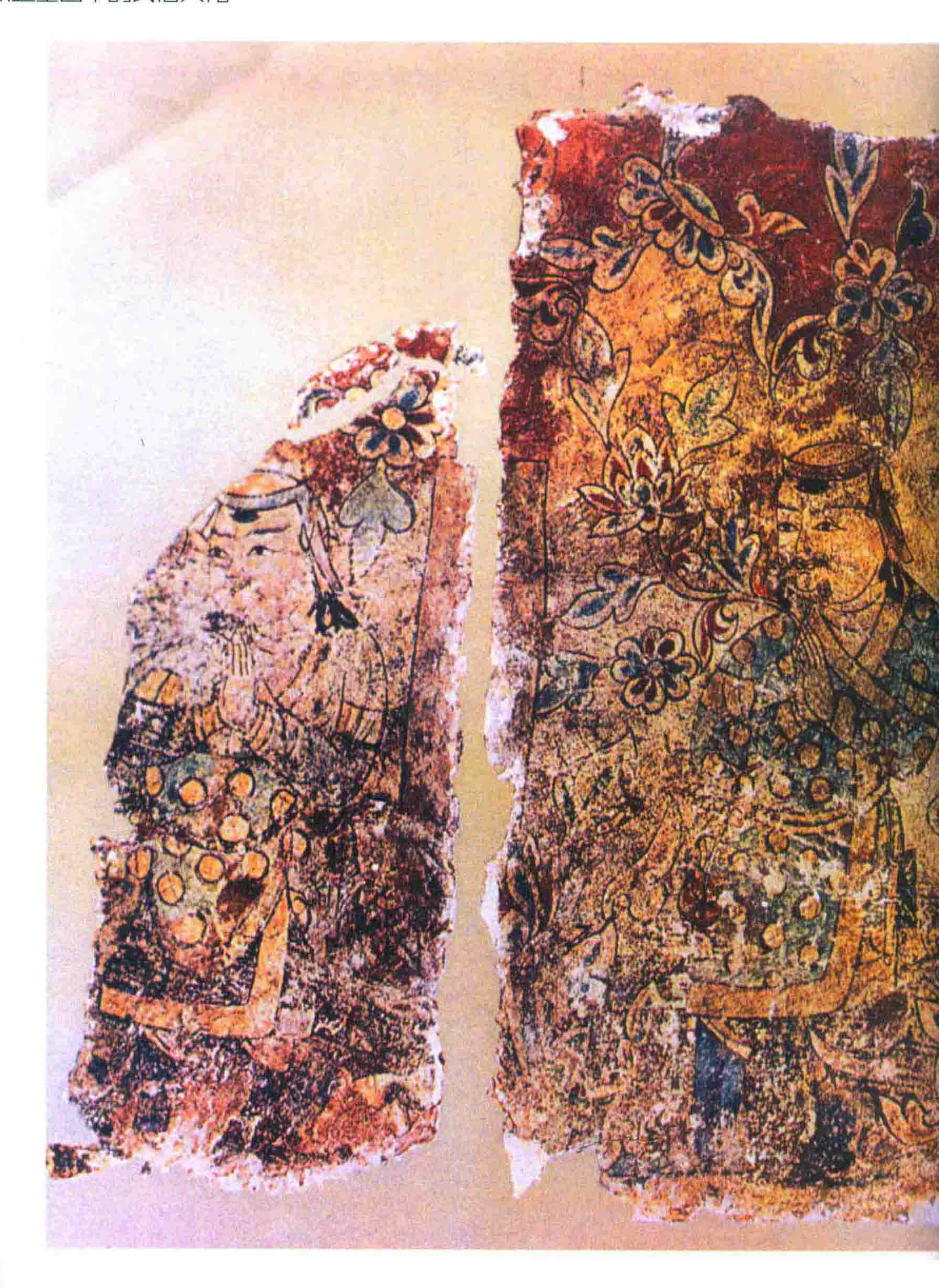


摩尼教徒（左）

发现于高昌故城。三身摩尼教徒，头戴冠，面部祥和，人物丰满。

誓愿图（右）

发现于高昌故城。画面残存佛头像，项光描绘细腻，颇显秀气，旁边一智慧童子，身披长巾，作舞状。描绘工丽，线条流畅。





摩尼教壁画

高昌故城。





蒙古供养人（左）　柏孜克里克第27窟。
龙图（右）　柏孜克里克石窟。



龙图局部

柏孜克里克石窟。

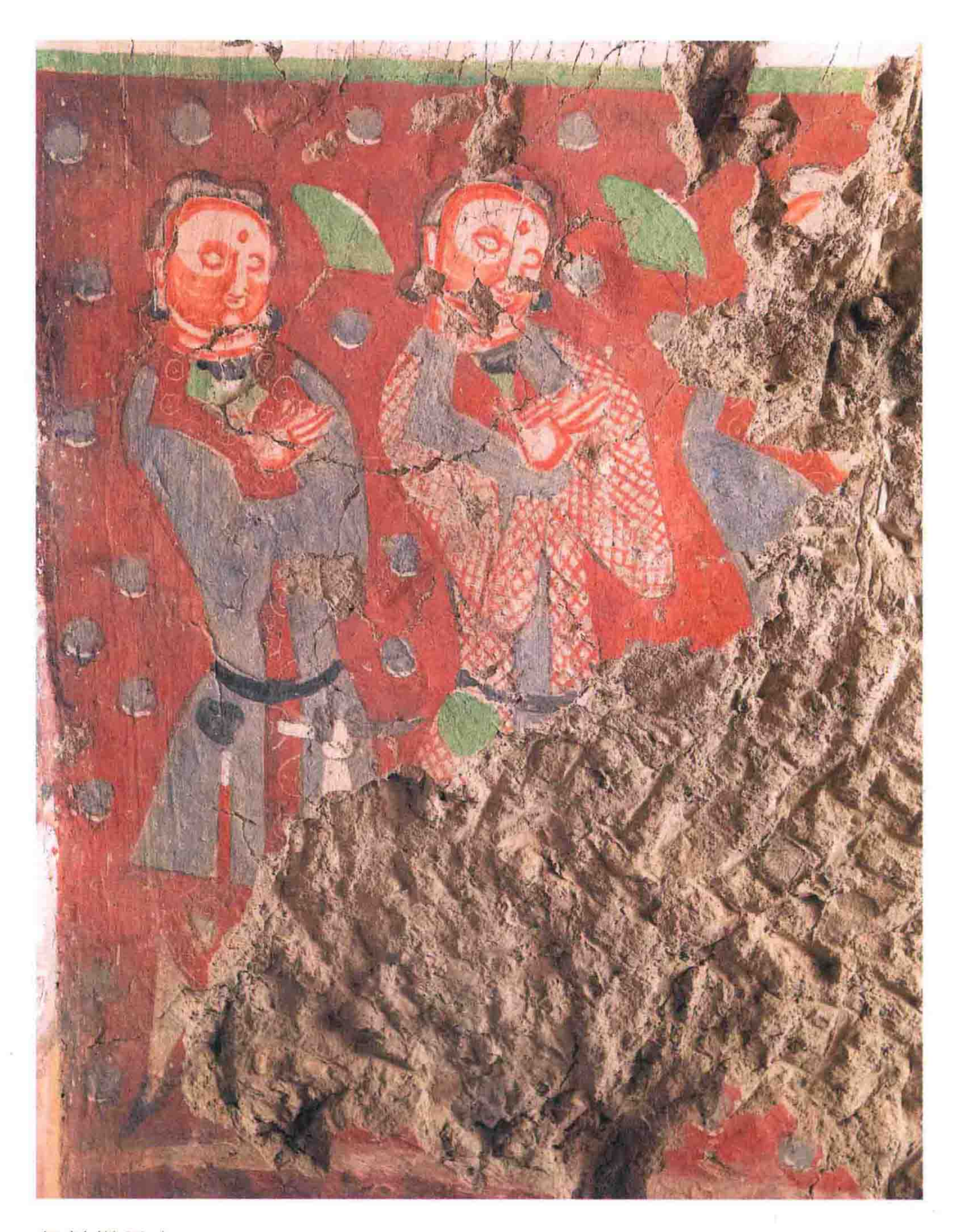




三男供养人

柏孜克里克第14窟。从人物装束可以看出元代回鹘贵族服饰的情况。三身供养人身后都墨书回鹘文人名，现已残破不全。





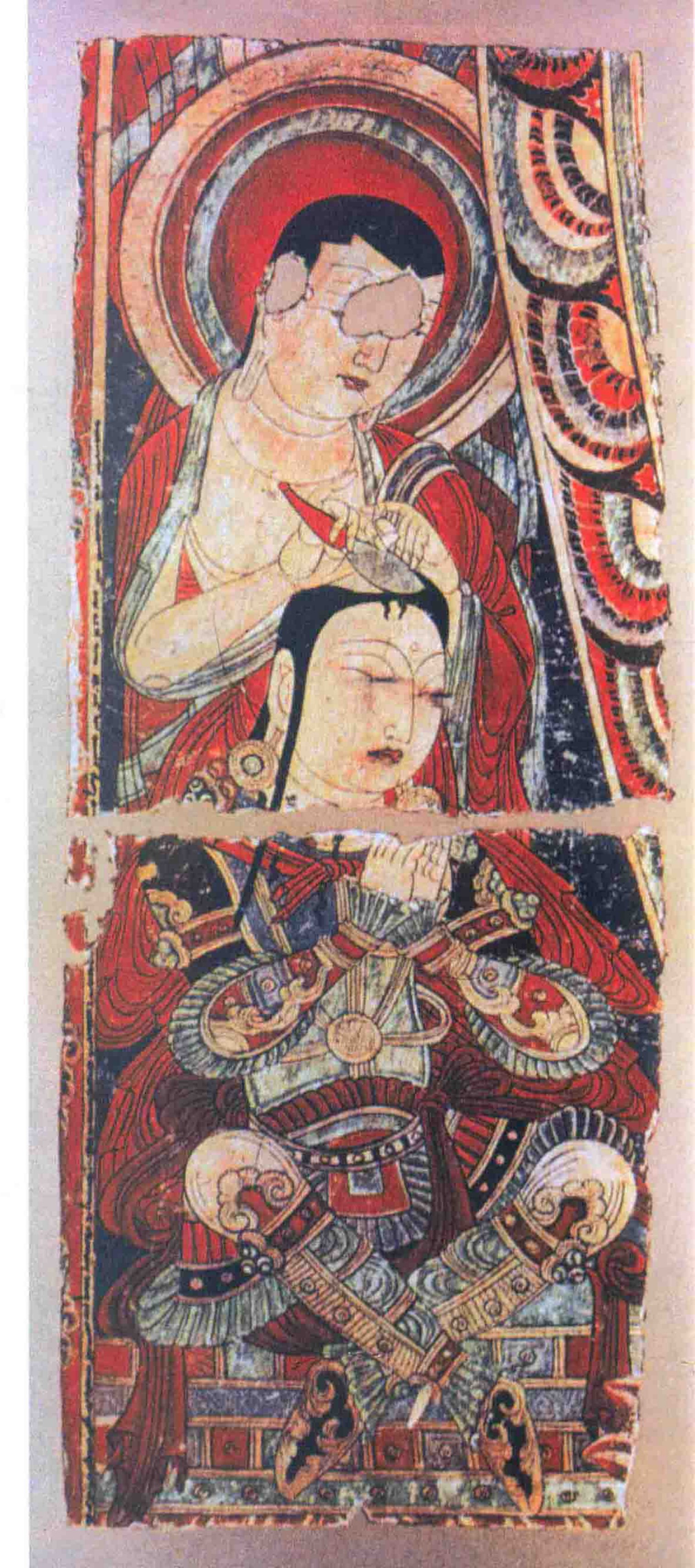
龟兹供养人

克孜尔第189窟。现存四身供养人像，图为其中二身特写。双手置胸前合十，足蹬长筒靴，是典型的龟兹人形象。



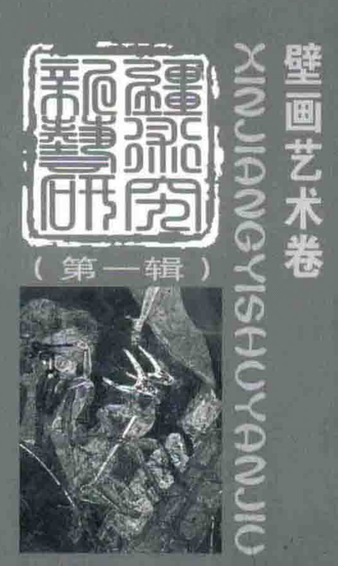
供养比丘

北庭佛寺遗址。



剃度守受戒

柏孜克里克石窟。流失域外，窟号不详。


壁画艺术卷
XINJIANGYISHUYANJIU
（第一辑）


ISBN 978-7-5469-4624-5
9 787546 946245 >

定价:88.00元